أول الكلام

رقابـــة المجتمع

شـوقي بـغدادي

رقابة المجتمع غير رقابة الدولة، إنّها -نظرياً على الأقلّ- الرقابة التي تبدو أكثر قداسةً واستحقاقاً من رقابة الدولة، ذلك لأنها تستمدّ نفوذها من مهابة التقاليد العريقة، وتهدف إلى الحفاظ على تماسك البنية الاجتماعية ضدّ عوادي الزمان المتغيّر وأهواء البشر الطائشة، في حين أن رقابة الدولة مُتّهمة بالتحيّز والتعسّف ذلك لأنها تستمدّ نفوذها من سلطة القوانين الوضعية، وجبروت الحكّام، القادرين على ليّ عنق القوانين أحياناً بهدف تثبيت أركان حكمهم لا غير.

هكذا تبدو الأمور في سياقها النظريّ، وقد تتضامن الرقابتان وقد تختلفان، غير أنهما يتلاقيان دائماً بالمباشرة أو بعدمها في خلق حالة واحدة وهي: الحدّ -ما أمكن ذلك- من حريّة الأفراد في التعبير عن أفكارهم التي تهدّد النظام القائم للحكم أو للمجتمع على زعم الرقيب.

ومن الملاحظ الذي لا تخطئه أيّة بصيرةٍ نزيهة أنّ ثقل وطأةِ الرقابة بنوعيها يتناسب عكساً مع التقدّم الحضاري، وطرداً مع التخلف، فبقدر ما يعمق الوعي، ويطّرد النموّ، ويستتبّ النظام وترقى أحوال العيش المشترك يتراجع دور أجهزة الرقابة ويحلّ محلّها القضاء العاقل النزيه الذي لا يتدخل للفصل في النزاعات إلاّ عند بلوغها أقصى درجات التعقيد في حين يزداد نفوذ الرقابة مع ضمور الوعي، وتراجع النموّ واضطراب النظام وانهيار أحوال حياة البشر ولا يبقى سوى دورٍ ضئيلٍ للقضاء المشكوكِ في تعقله ونزاهته أصلاً.

نكتب هذا الكلام كمن يرفع شكوى، ويعلن عن ظلامه، فلقد بلغ تردّي أوضاع حريّة التعبير في مجتمعاتنا العربية درجةً من الانحطاط لا يُحسد عليها إطلاقاً، إذْ تأتينا الأخبار كلّ يوم من هذا القطر العربي أو ذاك بأن الرقابة عطّلتْ صحيفةً أو سحبت منها ترخيصها، أو أغلقت أبواب مؤسستها بالشمع الأحمر وزجّت بالمسؤولين عنها في السجن، أو سحبتها من

التداول، أو صادرت كتباً معيّنة أو أحالت بعض الكتّاب إلى القضاء متهمةً إياهم بأبشع التهم الظالمة مطالبةً بإدانتهم وإنزال أقصى العقوبات بهم.

كان هذا يتمّ على الأغلب في السنين السابقة بأمرٍ من السلطات الحكومية، أما الآن فقد زاد الطين بلّةً تفاقم دور الرقابة المجتمعيّة ليس من قبل مؤسسات المجتمع وحدها وإنما من قبل الأفراد أيضاً باسم حق "الحسبة" مثلاً أو غيرها من الحقوق التي باتت تُستخدم بوفرةٍ مخيفة في السنوات الأخيرة، ضدّ المبدعين عموماً في الكتابة أو الإخراج السينمائي أو التلفزيوني أو حتى في الرسم والتصوير وصار مألوفاً أن نسمع بأن هذا المخرج، أو ذاك الشاعر، أو المغنيّ أو الروائي مطلوب رأسه لا لشيءٍ إلا لأنّه عبّر عن أفكار مخالفة لبعض الناس أو المؤسسات، وكثيراً ما تتضامن الدولة مع هذا النوع من الرقابة خوفاً على مصالحها المباشرة، وقليلاً ما تجد الجرأة، والحكمة الكافية لتبرئة المتهمين – مما نُسِبُ إليهم.

وآخر أخبار هذا المدّ أنّ موجته وصلت إلى بلادنا فقد بلغنا –ولا داعي لذكر الأسماء إلا عند الضرورة القصوى –أنّ روايةً صدرت عن وزارة الثقافة السورية مؤخّراً لكاتب روائي معروف تمجّدُ النضال الوطني الذي جرى أيام الانتداب الفرنسي ضد المحتلّين، وتروي فيما ترويه بعض الأحداث الضرورية لنسيج الحياة الدرامي الحقيقي للبشر في منطقةٍ معينةٍ وهم يتصارعون على العيش كما يناضلون في سبيل حريّة وطنهم، فيوجد بينهم بطبيعة الحال شخصياتٌ سلبيّةٌ، وأخرى إيجابيّة، ولكن المحصّلة الأخيرة التي تبقى في الوجدان هي ذكرى التضحيات البطولية التي مهّدتْ للاستقلال وصنعته فيما بعد.

هذه الرواية تُنَظّمُ ضدّها الآن حملة شعواء يقوم بها أفراد موتورون لأسبابٍ شخصيّة على الأغلب، بل لقد وصل الحقدُ ببعضهم إلى حدّ التهديد بقتل الكاتب أو هدر دمه!..

لقد قرأنا هذه الرواية وأمتعتنا حقاً بمستواها الفنيّ الرفيع، ولم نجد فيها على الإطلاق ما يُسيءُ إلى عقيدة "أو جماعة" وإنما هي الحياة الحقيقية المتدفّقة عافيةً وجمالاً بسلبها وإيجابها تصنعُ ملحمة الكفاح الإنساني في الوطن في فترة تاريخية عصيبة مَضتْ!

يا لِلّه! "من أين للمجتمع العربي أن ينهض ويتقدّم حقاً إذا كان جزاء الأفكار القتل أو التهديد به وليس الردّ على الأفكار بالأفكار كما يجري في بلاد التقدّم والحريّة؟!.. ومن سيجرؤ بعد الآن على التفكير، فكيف على التعبير؟!!...

□□□

بنية الشخصية الدرامية

في القصيدة العربية المعاصرة

د.خليل الموسى

-1-

تُعَد الشخصية "PERSONNALITé" من أهمّ العناصر في العمل الدرامي، وهي اصطلاح يصف الفرد من حيث هو كلّ موحّد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقّدة التنظيم التي تميّزت من سواه(1)، ومع ذلك فإنّ الإحاطة بالشخصية إحاطة تامة ضرب من الوهم، فمن الصعوبة بمكان أن تتطابق شخصيتان في صفتيهما تطابقاً تاماً، وبخاصة أن أعماق الشخصية لا تستقرّ على حال، ولذلك قالت فرجينيا وولف عبارتها الشهيرة: "دعونا نتذكّر قلّة ما نعرفه عن الشخصية"(2) الشخصية بؤرة مستقلّة عميقة وعالم متلاطم من الشهوات والغرائز والقيم والفضائل، وهي في صراع دائم بين الخارج وبما أن الشعر يحاول مقاربة الشخصية في تقلّباتها، "فإنّ مقولة الشخصية قد بقيت، على اختلاف الآراء، واحدة من المقولات غموضاً في الشعرية"(3)، فهي التي تؤثر فيما حولها وتتأثر به، تغيّره، وتتغيّر هي الأخرى، ولكنّ النص الأ الشخصية قابلة للدراسة في وضعها ضمن اللغة، وبذلك تغدو "كائناً ورقياً"، وإشكاليتها قبل كل شيء لغوية، وهي لا تـ الكلمات(4).

ويمكننا أن نتوقف هنا عند أوضاع الشخصية المختلفة لدراستها، كالوضع الخارجي (الجنس السّنّ–اللون– القامة والمظهر...الخ)، والوضع الأسري (عازب– متأهل– مطلّق– أرمل)، والوضع الاجتماعي (فقير/غني–نبيل/وضيع)–المهـ موظّف– وزير– قائد– حاكم– عبد.....الخ)، والوضع النفسي (صلاته بالناس – مزاجه– أخلاقه.....الخ).

وللشخصية الدرامية أنواع تتصل بسماتها، فمنها مايتصل بالطبع، كالشخصية الفاترة أو الحادّة أو السوداوية، ومنه ـ يتصل بالنواحي النفسية، كالشخصية الانطوائية والانبساطية، والسادية والمازوخية، ومنها ما يتصل بالسمات التي تميّز إنساناً من آخر (صادق–كاذب–أمين– خؤون....الخ)، ومنها شخصية بسيطة لا تُظهر إلاّ خاصيّة واحدة من خصائصها الدرامية، أو شخصية مركبة تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص المتعارضة(6).

والأهمّ في بنية الشخصية الدرامية ما يتصل ببنائها بناءً درامياً وقدرة المؤلف على رسمها وتجسيد أفكارها وانفعالاتها حتى تكون من لحم ودم، وهي محدّدة السمات تسلك سلوكاً يتناسب وطبيعتها(7)، لتتصف بالوحدة التي تُفضي إلى أحداث مرّتبة وتتابع محبوك للسبب والأثر، ومجموعة من الأحداث تتصاعد شدّتها الدرامية وحركتها حتى تصل إلى ذروة، فخاتمة منطقية مقنعة بشرط أن تكون تصرّفاتها ناجمة عن خواصّها، وأن يبتعد المؤلف عن الوعظ والتعليق وشرح تصرّفات الشخصية والتعقيب عليها، وأن يدعها تتكلّم بالطريقة التي تناسبها(9). ويتّفق رسم الشخصية الدرامية في القصيدة المتكاملة والمسرحية، فالقصيدة للقراءة أو الإلقاء، ولكنّ رسمها يتمّ بوساطة الوصف الرشيق وإظهار مشاعرها وانفعالاتها وأفكارها من خلال الحوار مع الشخوص الأخرى، أو المونولوج المباشر واللاّمباشر، أو التداعي الحرّ، وبواسطة سلوكها وأفعالها والحدث والصراع الذي يؤدي دوراً أساسياً في القصيدة المتكاملة، وللمكان وتصويره أثر في توضيح سمات الشخصية، فوجود "حفّار القبور، مثلاً، في الخمّارة أو المبغى يدلّ على سلوك هذه الشخصية، ويوضّح بعض أبعادها، وهو غير سلوك شخصية أخرى تتردّد على أماكن العبادة مثلاً.

وتتصرّف الشخصية الدرامية وفقاً لدوافع (MOTIFS)، ويُطلق الدافع على كلّ سبب للترتيب العقلي يُحدث فعلاً إرادياً،

وهو استعداد يدفع الكائن للقيام بسلوك خاصّ تحقيقاً لهدف ما، وليس الدافع مرادفاً للمسبّب، ولكنّنا لا نُسمّي الشيء دافعاً إلاّ إذا قاد إلى فعل(10)، وبناء على ذلك يكون وراء كلّ سلوك دافع إرادي أو لا إرادي، ومنها دوافع عضوية ترتبط ببقاء الإنسان، كدافع الجوع "الموسس العمياء"، ودوافع اجتماعية، كالميل إلى الحياة مع أفراد النوع، ومشاركتهم نشاطاتهم، وإبراز الذات، والشعور بالوحشة والاغتراب عند الابتعاد عنهم "حفّار القبور"، ودوافع ذاتية شعورية، ودوافع لا شعورية تظهر بعد أن تعترض العقبات المختلفة (تقاليد –نُظم– ظروف اقتصادية واجتماعية)، تحقيق الرغبات، وقد تنتهي إلى الكبت، فتظهر في سلوك الشخصية وأساليب تعبيرها اللاّشعورية، كالإسقاط "PROGECTION"، وهو ظاهرة نفسية تتمثّل في إدراك الفرد لبيئته والتعامل معها حسب مصالحه الشخصية وقدراته، فيعزو ما يشعر به إلى الآخرين، ويرى صورة إحساساته معكوسة على مرآة غيره(11). ويعتمد الإسقاط الفني التعبير اللاّمباشر، فيُسقط الشاعر إحساساته على قناع يستعيره من التراث أو سواه، وقد يغيّر طبيعته لتتناسب وإحساساته، والتسويغ "RATIONALISATION"، وهوظاهرة نفسية تقوم على التجاء الإنسان إلى انتحال أسباب زائفة لتسويغ موقف أو تصرّف معيّن، ليُخفي عن ضميره الأسباب والدوافع الحقيقية الكامنة في اللاّشعور(12)، وتظهر أساليب التعبير اللاّشعورية في "حفّار القبور" و"المخبر" للسياب، وغيرهما من القصائد المتكاملة.

وتكمن أهمية الدافع في الحوار والحركة والحبكة والحدث والتدرّج والذروة، كما تكمن في رسم الشخصية وتوضيح أبعادها، فإذا وُجد الدافع القويّ تحرّك الفعل الدرامي بحيوية، وإذا ابتدع الشاعر شخصية متكاملة غنيّة ووضعها في موقف فهي لا تتصرّف إلاّ تصرّفاً واحداً مبنيّاً على سماتها، وهذا يعني أنّ سمات الشخصية توصلها إلى حتمية الفعل وردّ الفعل؛ فـ"عطيل" مثلاً، شخصية معقّدة ذات خواص عدّة، فهو أسود اللون، مفتول العضلات، قائد عسكري شهير، حادّ الطبع، قليل الأمن، شديد التهوّر، بالغ الجرأة، ساذج إلى حدّ الحمق، وهذا يعني أن عضلاته أكبر من عقله، فهو يستخدمها في ردّ فعله أكثر مما يستخدم عقله المعطّل إلى حدّ ما، ثمّ إنه طيّب النفس إلى حدّ الغباوة، أحبّ زوجه "ديدمونة"، حبّاً أقرب إلى العبادة، وكان يغار عليها، فلما سعى بينهما الدسّاس "ياغو" بالوقيعة، تحالفت عناصر تلك الطبيعة المركبة، وتجمّعت أجزاء شخصيته، فأثمرت سعاية ياغو، وكانت الكارثة، فالسمات الشخصية التي وضعها المؤلف في طبيعة هذه الشخصية هي التي دفعتها إلى ارتكاب الحماقة، وكان ينبغي لهذه الشخصية أن تفعل ذلك، حفاظاً على قانون الفعل وردّ الفعل، وعلى نقيضه شخصية "هملت"، فهو كثير التردّد، بارد الطبع، عميق الثقافة والاطلاع، معقّد النفس، شكّاك، علم أنّ عمّه قتل أباه، وتزوّج أمّه، واستولى على الملك، ولكنّه ظلّ يقلّب الأمر على وجوهه، ويتشكّك فيما سمع بأذنيه، وعلى الرغم من أن المؤلّف قدّم إليه الفرصة بعد الفرصة للتخلّص من عمّه والثأر لوالده وشرفه وملكه، فإنه لم يقم بذلك، وإنما الأحداث المتتالية هي التي دفعته في النهاية إلى الحلّ، ولو حلّت شخصية "هملت" محلّ شخصية "عطيل"، لما قُتلت "ديدمونة"، ولو حلّت شخصية "عطيل" محلّ شخصية "هملت"، في مسرحية "هملت" لقُتل العمّ في الفرصة الأولى أو قبلها، ولما كان هناك عمل فنّي في "هملت" و"عطيل"(13)، لأن الحدث هنا وهناك يناسب فنيّاً الشخصية التي اختارها شكسبير، وهذا يعني أيضاً أن أهمية هذين العملين في بناء الشخصية المتكاملة قبل أن يكون في أيّ عنصر من عناصر الدراما الأخرى، وأن المؤلف الدرامي يخلق شخصياته خلقاً سليماً، ويحدّد سماتها الواضحة التي توصلها إلى الفعل وردّ الفعل، ويخلق لها شخصيات مقابلة لتشكيل الحدث، وحينذاك لا يستطيع المؤلف أن يمنع ماينبغي أن تفعله الشخصية، ولو تدخّل في ذلك بقصد المصالحة أو فرض رأي خارجي لسقط عمله الفني وغدا أجزاء مبعثرة غير متجانسة، وخلاصة القول في الشخصية: "بطل الملحمة هو الحادثة، وبطل الدراما هو الشخصية الإنسانية"(14).

-2-

إنّ إبداع الشخصية الدرامية في القصيدة المتكاملة قليل في الشعر العربي المعاصر، ولذلك نتوقف هنا عند بعض هذه الشخصيات في أعمال ثلاثة شعراء: السياب والبياتي وحاوي.

نتوقف أولاً عند شخصيتين أبدعهما السياب في قصيدتين تحملان الاسم نفسه، وهما "حفّار القبور"، و"المخبر".

تتألف قصيدة "حفّار القبور"(15)، من 298 سطراً شعرياً في أربعة مقاطع غير متساوية الحجم يتضمّن المقطع الأول –وهو أطولها– وصفاً زمكانيّاً للمقبرة التي يعيش في أرجائها حفّار القبور، فيلتقط الشاعر لحظة زمانية مناسبة للمكان، وهي لحظة الأصيل الذي بدأ يقترب من الانطفاء أو الغروب أو الاختفاء والموت، وهذا ما يتناسب وحياة الشخصية التي تعيش في هذه البقعة المعزولة من العالم، ويبدو من خلال المشهد أنّ المقبرة متسعة الأطراف، وكأنها ترغب في ابتلاع عالم الحياة المحيط بها، وكأن كلّ ذرّة من ترابها تسخر من ضعف الحياة وسرعة تلاشيها، وبخاصة أنّ الإنسان لا يولد إلاّ للموت، وأنّ الأرض مقبرة واحدة على

رأي شاعر المعرّة، إضافة إلى أنّ الشاعر يستخدم لفظة "قبور"، وهي جمع تكسير دالّ على الكثرة، والمشهد المكاني بعيد عن المدينة، وتعشّش فيه أسراب الطيور التي تعيش في الخرائب والأطلال، ويسيطر على صور الافتتاحية مشاهد الرعب والسوداوية والموت.

ولمّا قدّم الشاعر لنا شخصية حفار القبور كان قد مهّد لها بما يناسبها، فإذا هي شخصية متّصلة بما سبقها من وصف، فهو رجل طويل يدلّ على ذلك ظلّه الطويل. أما كفّاه فجامدتان قاسيتان، وهو ذو مقلة جوفاء شبيهة بحفرة فارغة وفم متسع شبيه بقبر. أما وضعه الاجتماعي فهو لا يختلف عن مظهره الخارجي، فهو يعيش في كوخ على طرف المقبرة، ويواجه حالة من القلق الشديد والصراع الحادّ مع ماهو في علم الغيب، ولا خيار له في ذلك، ولا قدرة على تغيير هذا الوضع الذي أفضى به إلى الاغتراب والشعور بالعزلة واليأس والحقد، فإمّا أن يموت من الجوع وإما أن يموت الآخر، وهو ينتظر بفارغ الصبر ميتاً قادماً، فيُهيِّئ له حفرة، وينتظر دون جدوى لتأتي الرياح فتطمرها، والطريق خالية من المشيّعين، مع أن نعيب الغربان يملأ سمعه، وهو نذير بالموت، ولا موت، فإذا لم يمت أحدهم فإنّ الميت هو حفار القبور نفسه، وهذا ما يزيد من قلقه، وبخاصة أن ضوء الأصيل بدأ يتلاشى، والناس لا يدفنون موتاهم ليلاً، ولذلك وضع الشاعر بطله في لحظة مصيرية قاسية جداً، ثمّ إنه غاضب من وضعه هذا، بل يخشى أن يكون عزرائيل نفسه، ملك الموت قد مات، فإذا مات عزرائيل مات حفار القبور جوعاً، فحياته مرتبطة ببقاء عزرائيل على قيد الحياة.

وليس حقد حفار القبور على مجتمعه والجنس البشري ناجماً عن منفعة شخصية وحسب، وإنما تضافرت مصلحته مع موقفه من مجتمعه الذي لا يستحقّ الحياة، فهو مجتمع فاسد، فاسق، تاجر، عاصٍ، متجبّر، وهو لايستحقّ سوى الفناء الذي تذكر لنا الكتب المقدسة أمثلة عليه:

[illegible]

[illegible]

(ص ص 546-547).

ويذهب حفار القبور في أمنياته إلى أن تقوم الحروب الطاحنة حتى يتحوّل المكان إلى معاصر للدماء، وتتحوّل الدماء إلى خمرة معتّقة يسكر بنشوتها حفار القبور، فيُشبع نهم القبور إلى الأجساد ونهم نفسه إلى الحياة، ولا يبقى في عرض البلاد وطولها من كائن بشري سواه وسوى النسوة.

لكن ضمير حفّار القبور يستيقظ لحظة ليؤنّبه، على أحلامه وأمنياته التدميرية، فتندفع موجة عارمة من سخطه على المجتمع لتمسح هذه اللحظة الغريبة، فإذا هو يصرّ على تحقيق أمنياته هذه، ويصلّي لهذا الغرض، ثم هو ينذر النذور المختلفة إذا قامت هذه الحرب وكحّلت ناظريه بمرأى أنهار الدماء وتلال الجثث، ويسوّغ ذلك بأنه ليس أحقر من سواه، فالمجتمع الذي يعيش فاسد، وهو رجل منبوذ يعيش كوحش في فلاة، ثمّ هو لم يتثقّف الثقافة التي تردعه عن مثل هذه النزعة السادية التدميرية، وقد رماه مجتمعه إلى أحضان الجوع والحرمان، ثمّ إنّ المجتمع نفسه هو الذي يلوّن له الحياة بألوان مختلفة ليغريه، وهو يعترف بأنّ قابيل ينتصر في داخله، ولذلك

[illegible]

يطلب عفو ربّه.. ولا ينتهي هذا المونولوغ الداخلي إلاّ حين يلمح حفار القبور ضيفاً جديداً يحمله ذووه إلى المقبرة، فتهدأ نفسيّته لحظة، ليستلم الشاعر دوره في الرواية، فيصف وصفاً مكثّفاً النعش والمشيّعين والمقبرة، ويعود الاطمئنان إلى نفسية حفار القبور بعد أن يستلم أجرته، فالمال وسيلته للاتصال بالمجتمع، فيغادر منفاه إلى المدينة، وهو يحلم بالنسوة وبالخمور.

وكان المقطع الثاني قصيراً، إذ ينتقل الشاعر بنا إلى وصف حانة في المدينة، وتتجلّى لنا غربته هناك، كما تتجلّى لنا من خلال المونولوغ الداخلي خيبته المرّة، فقد كان يُمنّي نفسه بمعاقرة الخمور ومعاشرة البغايا، وأن يفتتح المدينة كالغزاة، ولكن المال الذي في جيبه لا يساوي ثمن طلاء قرمزي على شفاه غانية، ويظلّ يحلم بأن ينتقل من الحانة إلى المبغى ليمضي فيها ليلة حمراء.

ويصف الشاعر مبغى المدينة في المقطع الثالث، وهي صفات ليست ببعيدة عن صفات المقبرة في المقطع الأول، فيوحّد الشاعر بين الجنس والموت، والصور واحدة مبثوثة هنا وهناك، ثم يزور إحدى البغايا، ويعود في المقطع الأخير إلى المقبرة، فنجد فيها حفار القبور، وقد تجدّد عذابه وألمه، وهو يحلم بلقاء البغي التي أمضى في سريرها لحظات من السعادة واللذة، ويستيقظ من هواجسه على منظر أشباح تزحف إلى مدينته –المقبرة، فيصيح بفرح غامر: "سألقاها"، وهو لا يدري أنّ البغيّ التي يحلم بلقائها هي الضيف الجديد الذي حلّ في مقبرته، وهو قد واراها الثرى كما وارى سواها، وقد استرجع منها ما كان أعطاها من نقود، ثم انتهت عملية الدفن ليسرع حفار القبور إلى الحانة، فالمبغى، وهو يحلم بلقاء من غدت نزيلة في مقبرته، وهكذا ينتهي هذا النص مفتوحاً على احتمالات مختلفة.

[illegible]

شخصية حفار القبور: ابتدع السياب شخصية حفار القبور في الشعر العربي المعاصر، والواقع المعاصر مرجع لهذه الشخصية التي وجدت في كلّ العصور، ولكنّ هذا الحفّار يعيش في زمن السياب، وثمة قرائن قليلة، لكنها تشير إلى ذلك، ومنها القاصفات والطائرات الحربية والقذائف، وهي أدوات حربية معاصرة، يقول على لسان حفار القبور:

[illegible]
[illegible]
[illegible] (ش551).

وهي شخصية غنية، فلم يصفها الشاعر من الخارج إلاّ عند الضرورة، وقد أضاءها من داخلها، فكشف عن رغباتها وأحلامها وغرائزها وهواجسها، وكان وصف الشاعر لهذه الشخصية من الخارج سريعاً في المقطع الأول، إذ توقف عند منظر الحفار الخارجي، فهو ذو قامة عظيمة، وكفّاه جامدتان قاسيتان، وعيناه غائرتان، وفمه كشقّ في جدار.

أما الوصف الأعظم لهذه الشخصية فقد كان من الداخل بوساطة المونولوغ الداخلي الطويل، فكشف الشاعر عن صلة بطله بالمجتمع وبنفسه، فأما صلته بالمجتمع الذي يعيش فيه فهي صلة تنافرية عدوانية متبادلة حسب ما تظهرها إحساسات البطل، فالمجتمع –من وجهة نظره– فاسد، وقوانينه جائرة، وهو لا يُقيم وزناً إلاّ لمن يمتلك الأموال، ولذلك هو ناقم عليه أشدّ النقمة، وينعته بمجتمع المعاصي، ويستنكر أن يبقى هذا المجتمع على ماهو عليه دون أن يقاصصه ربّ العباد كما فعل من قبل مع المجتمعات الفاسدة التي ورد ذكرها في الكتب المقدسة.

وثورة حفار القبور على مجتمعه تهديمية، فهو يتمنّى أن تقوم الحروب، ويعمّ الدمار في كلّ مكان من هذه البلاد، ولا يفرّق في ذلك بين ريف أو مدينة(16)، فالفساد عمّ المجتمع الذي يعيش فيه حفار القبور قُرىً ومدناً:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible] (ش 549).

إن حفّار القبور يتمنّى حرباً تدميرية تقع في بلاده، فتهوي على أشجار النخيل (الريف العراقي)، وعلى المدينة (بغداد)، وهي حرب لحفار القبور مصلحة فيها، فيتحوّل من معدم فقير إلى ثري، ويتخيّل أن كلّ عين من عيون الموتى تتحول إلى لؤلؤة ثمينة، ثم ينظمها عقوداً نادرة، ولذلك يصرخ بفرحةغامرة (بالأعينها وبالي!)، ولكن حفار القبور ينسى أو يتناسى أنّ هذه الحرب الطاحنة قد تأخذ معها حفار القبور ذاته، إلاّ إذا كان يظنّ أنه في مأمن بعيد عن الوسائل التدميرية، فالمقبرة بعيدة عن المدينة والريف معاً، والمهمّ أنّ حفار القبور شخصية بوهيمية تعيش على غرائزها، وهي في كل حالة أكبر من عقله وشخصية حفار القبور غنيّة، موّارة بالحركة من الداخل فهي سادية مرة، مازوخية أخرى، مؤمنة بالقيم مرّة، كافرة بها أخرى، فحفّار القبور يتمنى أن يفنى المجتمع بكلّ أفراده من أطفال وشيوخ ورجال، ولا يبقى سواه وسوى النسوة، حتى إنّه ليرقص في حفلة الموت هذه:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ش 549)

وسهلٌ على المرء أن يقول: "إنّ مصلحة حفار القبور تقتضي ساديّته"(17)، وهذا صحيح من جهة، ولكنّ شخصية حفار القبور كانت أيضاً عدوانية تتلذّذ بموت الآخرين في تدميرية شاملة تفوق ماجاء عند الساديين في كثير من الأحيان، فتظهر هذه اللذة موازية لذة الحصول على المال ومقترنة بها، ولذلك هو يسوّغ ساديته، ومن هنا خطرُها وحجمُها اللاّ محدود، حتى لأنه ينذر النذور المختلفة إذا قامت هذه الحرب

الطاحنة، وقضت على الطفل الرميّ وأمّه الحزينة معه، وهولا يكتفي بدفن هذا الطفل، وإنما يعود إلى هذه الأمّ الحزينة ليطرح جسدها على تراب المقبرة، ليُشبع نهمه الجنسي منه:(18).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ش ش 550-551).

يستيقظ ضمير حفار القبور الرجل الشرقي لحظة قصيرة ليؤنّبه على هذه السادية الطاغية:

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ش550).

ويظن المرء أن هذه الاستفاقة ستطول، لكنّ النفس الشريرة لا تستخدم الخير إلاّ وسيلة لاتقاد جذوة الشرّ في النفس، لتعود أقوى مما كانت عليه في السابق، وإذا هذه الاستفاقة لا تطول أكثر من سطرين، وإذا حفّار القبور يسوّغ لنا هواجسه وأحلامه

[illegible]

[illegible]

الشريرة، فهو يدافع عن نفسه، والدفاع عن النفس حقّ مشروع، فالمجتمع هو الذي قسا عليه ونبذه ونفاه، فعاش في كوخ حقير في مقبرة بعيدة، ثم إنّ المجتمع لم يهتمّ به في منفاه، وإنما تناساه وأهمله، فلم يثقّفه بثقافات العصر كما ثقّف الآخرين، ولم يعطه ما أعطاهم منه، ولذلك تتدفع ساديته بقوّة جبارة بعد هذه المسوّغات، ويقدّم الحجج والبراهين على مشروعية ثورته وساديته، ويتجلّى ذلك بعد صراع نفسي بين قبول الشرّ ورفضه، وكأن المسوغات التي قدّمها كانت وقوداً ودافعاً لحركية السادية في داخله:

[illegible]
[illegible]...
[illegible].... [illegible].
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]...
[illegible]..(ص ص 551-552).

وحفار القبور شخصية مازوخية (19)، أيضاً، فهو يستعذب الألم الذي يقع عليه، فيتمنّى أن يموت ميتة قاسية، وربما كان ذلك خلاصاً من ذاته المخفقة في تحقيق رغباتها، فتتداخل اللذة المازوخية باللذة السادية في نفسية حفار القبور، ممّا يعزّز الصراع الداخلي، ويبعث لذته في تدمير ذاته تدميراً كليّاً:

[illegible]
[illegible]؟
[illegible]
[illegible]...
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]!
[illegible]!
[illegible] (ص ص 558-559).

وعلى الرغم من أنّ حفار القبور يسائل ربّه عن هذا التباطؤ في معالجة أمور هذا المجتمع الفاسق- وهذا تدخّل بشري من شأن غير بشري- فإنّ نفحة إيمانية بسيطة تتخلّل ذلك التدخّل، فيظلّ حفار القبور يخاطب ربّه، ويرجوه أن ينفّذ له ما يتمنّاه (ص

[illegible]

ص 546-547)،

وأهم مايميّز شخصية حفار القبور الصراع الداخلي بين رغباته والقيم الاجتماعية، صحيح أنّ رغباته هي التي تسيّره، وصحيح أنّه شخصية بوهيمية تطلب اللذة من أيّ مصدر جاءت، لكنّ حفار القبور يبحث في الوقت ذاته عن أي صلة له بالمجتمع... إنّ رغبته بإنهاء قطيعته مع هذا المجتمع هي التي تدفعه أحياناً

إلى القبول بقضاء وقت قصير في الحانة أو المبغى، ولم يكن المال الذي يطلبه سوى وسيلة لتلبية حاجات غرائزه من جهة وإعادة الاعتبار له من جهة أخرى، فثمة إشارات إلى فقره وإلى أن مايملكه لا يساوي شيئاً في عالم المدينة، ولذلك حرمه المجتمع من حقوقه عليه، فلم يجد أمامه سوى أن يتخيّل أنه مثل سواه، وأن مملكته هي الأخرى لا تقلّ عن عالم المدينة، فهي تحتوي على أجساد الحسان كما هي حالة الحانة أو المبغى، ولكنّ الفرق فيما بين حسانه وحسان تلك الأماكن هو الفرق بين الموت والحياة:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص 547-548).

[illegible]

ولابدّ من أن ننوّه أخيراً بأنّ صلة حفّار القبور بالمكان الذي يعيش فيه تكاد تكون واحدة، وإن تنوّعت بين الموت والحياة، فهو يعيش أولاً ضمن المقبرة، وهي دنياه وعالمه وعمله، وقد ترك هذا المكان بصماته على هذه الشخصية وسلوكها، وإذا انتقل حفار القبور إلى الحانة أو المبغى فهو انتقال مؤقّت سريع، ولذلك يظلّ ظلّ المقبرة يهيمن على مخيّلة هذه الشخصية، وبخاصة أنّ حفار القبور ابن المقبرة، وإن حاول جاهداً التخلّص منها، ولكنه محكوم بها، وهذا ما تنتهي إليه القصيدة.

تقانات القصيدة:

يستخدم السيّاب في هذه القصيدة تقانات مختلفة لتشكيل الحدث والشخصية تشكيلاً فنيّاً، وأهمّها الوصف والمونولوغ الداخلي والتكرار .

يبدأ الشاعر قصيدته بالوصف الخارجي الحسّي، فتهيمن عليه صور التشبيه، وقد رسم أولاً المناخ الطبيعي للمقبرة الواسعة الأطراف، وحدّد الزمن المناسب لوصفه، وهو لحظة اقتراب الأصيل من الغروب، فكان الضوء يتلاشى شيئاً فشيئاً، وكأنه عمر الإنسان في لحظاته الأخيرة، وامتلأ المكان بصور الأشباح ونعيب الغربان وصور الساحرات، وديدان القبور، وهي صور أفضت إلى صورة حفار القبور الخارجية والداخلية، وهي صورة مطابقة للمكان، حتى خرجت شخصية حفار القبور وكأنّها أحد الموتى الذين عادوا إلى الحياة وهم أموات، بل إنّ ثمة تطابقاً بين صورة حفار القبور والقبور ذاتها، فكفّاه جامدتان قاسيتان، وهي صورة صخرية جامدة، أو لا حياة فيها، ومقلته جوفاء خاوية، كالحفرة التي يحفرها حفار القبور، وتظلّ فارغة، وهذه دلالة على أنّ حفار القبور يتمنّى في داخله أن يدفن نفسه فيها ليرتاح مما هو فيه من جوع وعزلة واغتراب، والحقيقة أنّ هذه الحفرة الفارغة تحتاج إلى جثة، فإذا لم تكن من المجتمع فهي حفار القبور نفسه، لأنه يكاد يموت من ظمأ وجوع، ثمّ إن فمه شبيه بشقّ في جدار (حفرة)، وهذا يفضي إلى التشابه بين هذه الشخصية وبين المكان الذي تعيش فيه، وهذه هي الصورة التي يقدّمها الشاعر -الراوي في وصفه لهذه الشخصية من الخارج:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]... [illegible] (ص545).

ويتوقف الشاعر أيضاً عند وصف الحانة والمبغى، وهي الأمكنة الثلاثة التي تدور عليها أحداث القصيدة، وإن حظيت المقبرة بالنصيب الأوفى لاتصالها المباشر بالشخصية التي نحن بصددها، ونظرة سريعة على هذه الأماكن تفسّر لنا النهم الجسدي الذي كان يعانيه ويعيش فيه حفار القبور، والألم الاغترابي الذي كان يجتاح روحه، وقد آل أخيراً إلى الضياع، وهذا يفسّر أيضاً صلة الشخصية الفنية بالمكان الذي تعيش فيه.

ويهيمن المونولوغ الداخلي على مساحة واسعة من هذه القصيدة، ولذلك استطاع الشاعر أن يكلّف شخصيته بالحديث عن نفسها، واستطاع حفار القبور الراوية التخييلي أن يضيء لنا شخصيته من الداخل، فيكشف عن اغترابها وآلامها وهواجسها وغرائزها وتطلعاتها، ففي المقطع الأول يمتدّ المونولوغ الداخلي على مساحة تقارب سبع صفحات، تتجلّى فيها ملامح هذه الشخصية بكامل أبعادها ومستوياتها وسماتها، فهي شخصية تدرك أن وجودها مقترن بموت الآخرين، وأن المجتمع قد قسا عليها قسوة عارمة، وأنها تعيش ضمن قوم عصاة يشبهون قوم عاد الذين عصوا ربهم فعاقبهم أشدّ العقاب، ولذلك يرجو حفار القبور ربه أن يبيد هؤلاء القوم، ففي إبادتهم حياة له،وبخاصة أنه يكاد يموت من ظمأ وجوع، كما يبيّن هذا المونولوغ شهوة حفار القبور إلى الجنس والخمرة والاتصال بالمدينة التي أبعدته عنها.

كما يمتدّ المونولوغ الداخلي في المقطع الثاني على مساحة واسعة منه، ويتجلّى فيه قلّة ما تمتلكه هذه الشخصية من مال، وتعبّر فيه عن خيبتها في أسواق المدينة وحاناتها ومبغاها. لتكشف هذه الشخصية عن حاجتها إلى المال والجنس معاً. وفي هذا دلالة إلى حاجة حفار القبور إلى التواصل الاجتماعي على الرغم من ثورته على هذا المجتمع المستمرة.

ويشكّل التكرار تقانة أخرى من تقانات السياب في هذه القصيدة، وهو يتجلّى في أدوات التشبيه التي تتوارد متواصلة في المقطع الأول في الوصف الذي يمهّد لظهور حفار القبور، فقد اتكأ الشاعر على الوسيلة التشبيهية لإبراز ملامح المكان ورسمه رسماً شعرياً قبل أن يعرّفنا على شخصيته، ثم تتميّز هذه القصيدة بالتكرار الدلالي الذي تلحّ فيه هذه الشخصية على المال والجنس واللذة والتواصل الاجتماعي، فالدلالات المباشرة واللا مباشرة تتجمّع حول هذه الإحساسات التي تطالعنا في المقاطع الأربعة، وقد تتجلّى هذه الدلالة مرة في التوكيد العطفي مثل قول حفار القبور عن الجثث المتراكمة في مخيلته وأحلامه:

[illegible]... [illegible] (ص 548).

تحلم هذه الشخصية بأن تحوّل العالم إلى مقبرة واحدة، وتكون هي ملكاً في تلك البقاع، ويمكننا أن نتوقف أيضاً عند عبارة دالة ربط بها الشاعر عالمي الموت والحياة ربطاً عضوياً، وهي عبارة "ضيف جديد"، التي وردت أولاً في المقطع الأول (ص 553)، وهي تشير إلى ميت حلّ ضيفاً على المقبرة، لتنفرج أزمة الحفار التي يعانيها في الحصول على المال الوسيلة الوحيدة للاتصال بالمدينة، ترد هذه العبارة على لسان حفار القبور، فتمتزج فرحته بلقاء الميت بأحزان أهله وذويه، وتنبثق حياة حفار القبور وفرحه العارم من موت الآخر، ثم ترد هذه العبارة ثانية في المقطع الذي يصف فيه الشاعر المبغى (ص 557). على لسان إحدى المومسات، وهي تشير إلى حفار القبور وقد حلّ ضيفاً على سوق البغاء، ويصفها الشاعر بأنها أنثى حزينة لمصيرها الذي يشبه مصير حفار القبور ذاته، فكلاهما منبوذ من المجتمع، وغريب فيه.

هذه صورة عن هذه الشخصية الدرامية التي رسمها السياب رسماً فنياً بارعاً مستخدماً في صنعته تقانات مختلفة، ليكوّن في شعرنا المعاصر عملاً فنياً فريداً، وليست هذه القصيدة غنائية خالصة أو درامية خالصة، وإنما امتزج فيها السرد بالإحساسات وعناصر الدراما بالعناصر الغنائية لتكوّن جنساً شعرياً وليداً من جنسين، دعوناه "القصيدة المتكاملة" إضافة إلى أن الشاعر قد أبرز عنصر الشخصية الدرامية إبرازاً واضحاً كما جاء في دراسة القصيدة.

وتتألف قصيدة "المخبر"(20)، للسياب من 73 سطراً شعرياً، يبتعد فيها الشاعر عن الوصف الخارجي، فيمتدّ الحوار على جسد القصيدة كلّه، ولا يتكلّم الشاعر بصوته، وهو لا يصف لنا هذه الشخصية ولا يتحدّث عنها، ولكنّه يفوّض راوياً تخييلياً يقوم بعملية الحكي، فيتقمص شخصية المخبر، وهي الـ "أنا" الثانية للشاعر، ليتحدّث عن نفسه، ويحاور المخبر مخاطباً الذي يمكن أن يكون متعدّداً، ويشمل ضحيته والآخرين الذين ربما يكونون ضحاياه في المستقبل، وتنقسم "أنا" المخبر إلى قسمين، أحدهما يخاطب

الأخر، وليس المخبر في نهاية الأمر سوى ضحيّة من ضحايا المجتمع الذي دفعه إلى الارتزاق من مهنة غير مقتنع بها، ولذلك ثمة مسافة بين الشاعر وهذه الشخصية التي ابتدعها، فكانت القصيدة اعتراف (CONFESSION)، ذاتي للمخاطب، يؤكد فيه المخبر أنه رجل حقير، مأجور، خائن لقناعاته، لا يعيش إلاّ على موت الحريّة، ويقدّم لضحيته هذه الصورة عن نفسه.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ص 338).

ثمّ يقدّم لمخاطبه كثيراً من صفات المخبر الحاذق الذي يجيد عمله إجادة تامة، وكأنّه ينبّه ضحيته، ويدفعها إلى التخفّي والابتعاد عن طريقه، فيقول:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ص ص 338-339).

وتصل خبرة هذه الشخصية إلى حدّ أنها تعلم بما يدور في نفوس ضحاياه، وهي تدرك أنهم لا يقرؤون في الصحف سوى أخبار الثورات التي تقدم في أرجاء الوطن العربي، وهي ثورات الجزائر وتونس والمناوشات في قناة السويس قبل حركة الإنزال في عام 1956م، وهذا يشير إلى شخصية المخبر معاصرة للسياب، وهي معاصرة لزمن كتابتها (1954م).

وشخصية المخبر قمرية، فهي تستمدّ قوتها من السلطة العليا، ولذلك هو قويّ، فالسلطة في يده، وهو قادر على جلب المصائب لمن يشاء، فهو يستطيع أن يقيّد بأغلاله يديّ ضحيته، ولكن في قوّته ضعفاً، وضعفه ناجم عن أن ضميره يختلف في درجة صحوته عن ضمير حفار القبور، فالأخير لا يمتلك قوّة، وأحلامه أمنيات على الورق، ولا ندري إذا كان يمعن فيها إذا تحققت، وربما قام ضميره هو الآخر بردعه، ولكنّ المخبر إذا قال فعل، ولذلك ضميره حاضر وحيّ، وهو يعذّبه، صحيح أنّه يدّعي أنه دفن في داخله ضميره:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ص340).

[illegible]

لكنّ الصحيح أيضاً أن المخبر يعي تماماً طبيعة وظيفته، وهو يعي أنه ليس سوى أجير للسلطة وأنه في مهنته شبيه بالنسوة اللواتي يرضعن أطفال الآخرين أو النسوة النادبات اللواتي يؤجّرن للبكاء، وهذا الوعي يؤكد أن المخبر يرفض في داخله أن يكون مثل هؤلاء النسوة، وإنما الظروف المعيشية القاسية هي التي ساقته إلى ذلك، ومن هنا فإنّ بذرة الخير منتشة في داخل هذه الشخصية، يضاف إلى ذلك أنّ ادعاء المخبر بأنه دفن ضميره ليس سوى ادعاء ظاهري، ولكن الحقيقة أن ضميره يستيقظ بقوة طاغية، فيحاول بالكلام الخارجي والمسوّغات التي لا تُقنع حقيقته الداخلية أن يردّ على هذا الضمير الذي يؤنّبه بشدّة، ويهاجمه بقوّة؛ ولذلك يعيش حالة من الهلع النفسي، وإذا كان ضميره قد مات كما يدّعي، فإن ولوغه في الدماء هو الذي يُنسيه طعم الدماء الكريه، وهو، في ذلك، على مذهب أبي نواس، يتداوى بالداء من الداء:

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص 341).

لكنّ ضمير المخبر أكبر من جرائمه وضحاياه، فبذرة الخير في داخله تكاد تقضي على ما تبقّى في نفسه من شرور، ولذلك يقدّم المخبر لهذا الضمير المتيقّظ مسوغات جرائمه، وهذا دليل على أن ضميره مختلف عن ضمير حفّار القبور من جهة، وهو مختلف عن ضمائر أصحاب هذه المهنة من جهة، ولذلك استطاع السيّاب أن يُخرج هذه الشخصية من نمطيّتها، فإذا هو ضحية المجتمع الذي دفعه إلى هذه المهنة من جهة، وضحيّة ضميره الذي قام بسوطه الآلام النفسية من جهة، فإذا هوإزاء نفسه يتعذّب من حاضره ومن مستقبله:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص ص 342-344).

[illegible]

ونتوقف في دّراسة بنية الشخصية الدرامية في القصيدة العربية المعاصرة عند شخصيتين في شعر عبد الوهاب البياتي، وهما شخصية المخبر، وشخصية أبي زيد السّروجي.

يرسم البياتي شخصية المخبر في قصيدته "المخبر"(21)، على الطريقة التحليلية من الخارج، فالشاعر هو الذي يتكلّم، وهو الذي يصف، ولا يتركُ مجالاً لشخصيته في أن تعبّر عن نفسها، ثمّ هو الذي يُمسك بخيوط الصورة وظلالها، فيرسمه بحسب الصورة التي يتوقعها، ولذلك لا نرى صورة للمخبر إلاّ من الزاوية التي ينظر منها الشاعر، ولذلك هو يهجوه أكثر مما يصفه فيستخدم الجملة الاسمية في الوصف: (السيّد البرميل..... قفاه بطنه وبطنه قفاه.... ذرب اللسان.....إلخ)، كما يستخدم ضمير مفرد الغائب (هو): (يلقط في عيونه... يُعيد ما يقوله.. يتقن فنّ الكذب... رأيته في مدن الشرق... يظهرفي كلّ زمان ومكان....الخ).

أما الصفات التي وصف بها الشاعر المخبر فهي أيضاً خارجية، فهوسيّد وبرميل، وهو يسخر من هذه السيادة المستمدة من الآخر، أو هي سيادة فارغة، ولذلك فهو برميل أجوف فارغ. أما صفاته الأخرى فهو موزّعة على ثقافته وصفات مهنية، فهو ذو لسان فصيح، ولكنّه قذر، ويحفظ الشعر، ولكنّه متملّق، ثمّ إنّ ثقافته في العلوم العربية هزيلة، فهو يخطئ في الإعراب والإملاء. أما خبرته في معرفة الآخرين أو ضحاياه وما يخبّئون في نفوسهم فهي جيّدة، فهو يعرف أحلامهم واتجاهاتهم السياسية، حتى إنه يعرف مافي جيوب الناس، ثم هو ماهر في الإيقاع بضحيته، وهو كاذب ومحتال، ومن الممكن أن يُشرى ويباع، ولذلك ليس هو سوى عبد من عبيد السلطة، وخادم مطيع لسادته، ولذلك يهجو الشاعر المخبر أكثر مما يصفه، وهذه صور عنه:

الصورة الخارجية:

لهاتينيلوانؤك

شقيطرمدّ لهطرمدّ شقق: دذ اليكزنم (ش434).

صورة عن شعره:

ويخبط سعنلي لصالي ّ هوحفظ لهسعذ آجرفيؤ.

اللا آلعوم (ش434).

صورة عن مقدرته الحفظية، وهي من متطلبات مهنته– وصورة عن وجوده في كلّ تجمّع– وصورة عن تزيدّه فيما يسمع:

ويجيج لنيقمك ذ لد ك ايي الألل

في ض لطجلعرد لد في للقحيكل

وكي م مجيلهتد ا لهقرهيذ فيرالأحقل (ش434).

صورة عن خبرته بما يدور في زوايا النفوس وأعماقها، وهذه صفة في شخصية المخبر النمطيّة:

ويكن في جهملهصحنه . لهجحر ولأتقل.

ويح شي قيعنطعالي م هدمي في جهالي تقي ش

لد تريهح (ش434).

صورة نفسه الدنيئة الرخيصة:

تجيق تجيذ لدا زّ عقيد غريللسدا ز

شقجر زلقيلمقوذ؟ تجّ ز

ك ذ لفدجّيلق ز لجحيق ة

مصحقرينيحوت (ش435).

وهو في نهاية القصيدة شخصية نمطية معروفة في كلّ زمان ومكان، وصولية وهو عبد السلطة وأجيرها الأمين:

ويطنذ في قّ رلدّم هدلقدّم سذ هيّ ارفهيَ

نوج

في حلفهعرغ

هفرهر ورلنظلكشد ش هد شد . لعاثمرلكرمد م

يوزقد آزلا ليصحيّذ زذعلبلأعيل

ويكد عرعلجللع لمصحوبويذ ة

فاطرازا:
لقيذ لدا زّ
عقيد غرللسدا ز
لقجر زلقيلمقوذ؟
ك ز.

[illegible]

[illegible].

[illegible] (ص ص 436-437).

يظهر لنا مما تقدّم أن شخصية المخبر مختلفة بين قصيدة السياب وقصيدة البياتي صفاتٍ وتقاناتٍ، فالسياب يرسمها من الداخل، في حين يرسمها البياتي من الخارج، وشخصية المخبر هي التي تتكلّم في قصيدة السيّاب، وهي ذات أبعاد عدة نفسية واجتماعية، ولذلك كانت ذات تجربة مختلفة ومعاناة بادية للعيان، فتكلّمت هذه الشخصية من داخلها وخاطبت ضحيّتها، ولذلك كان السياب بعيداً إلى حدٍّ ما عن شخصيته وهو يرسمها، وقد استطاع أن يُبعد إحساساته، في حين أن البياتي كان قريباً جداً من شخصيته، وهو يرسمها، حتى إننا لم نسمع لها صوتاً، وظلّت إحساسات الشاعرعالقة بالقصيدة... كانت شخصية المخبر عند السياب رافضة لقدرها ومصيرها، وهي مستسلمة لهما في قصيدة البياتي، ولذلك ظهرت شخصية المخبر عند السياب إحدى ضحايا المجتمع، في حين كان المجتمع في قصيدة البياتي ضحية المخبر، على الرغم من أن المخبر هنا وهناك يعيش علىمآسي الآخرين وموت الحرية، لكنّ السياب استطاع أن يتوغل في أعماق الشخصية، في حين ظلّ البياتي خارجها، وهكذا استطاع السياب أن يُقنعنا بأن المخبر ضحية الأنظمة الفاسدة والمجتمع المتخلّف، واستطاع أيضاً أن يجعلنا نتعاطف معه ونُشفق عليه، فخرجت شخصيته من النمطية، في حين ظلت شخصية المخبر عند البياتي نمطية خالصة، وهي تصلح نموذجاً لكل مخبر من هذا النوع في كل زمان ومكان.

ويستعير البياتي شخصية أبي زيد السروجي من مقامات الحريري في قصيدته "أبو زيد السروجي"(22)، وهي شخصية نمطية لكثير من الناس في كلّ زمان ومكان.

يرسم البياتي شخصية السروجي على الطريقة التحليلية من الخارج، فالشاعر هو الذي يتكلّم كعادته، وهو الذي يصف،وهو الذي يمسك بخيوط الصورة وظلالها، وهو يهجو هذه الشخصية كما فعل في قصيدته "المخبر"، وهو يصبّ جام غضبه على رأسها، ويستخدم في الوصف ضمير مفرد الغائب (هو)، ويتحدّث عنه دائماً بعبارة (كان يغنّي_5مرات).

[illegible]:

-[illegible]:

كان يغنّي /كان شحاذاً بلا حياء/ يجترّ ماقي كتب الأمواتِ/ أو يسطو على الأحياء (ص567).

– قدرته على التلوّن والتقلّب، وهو يلبس لكل مكان لبوسه، نشيط، فصيح، يغنّي لكلّ الطبقات:

كان يغنّي /في المواخير ،/، وفي ولائم الملوك/ في شهيّةٍ، لأنه كان بلا حياء(ص567).

– وهو تاجر كلام وصوليّ، وكلامه لا يصدر من القلب،وفصاحته وسيلة لمصالحه، قادر على استخدام اللغة على حسب المقام، متقلّب، ماهر في الوصول إلى غرضه.

صنعتُهُ: تقبيلُ أيدي الناس –والغناء–/ وشتمهم، لأنه حرباء/ يعرف من أين وكيف تُؤكلُ الأكتافُ/ والأثداء (ص568).

– وهو حاضر في كلّ المصائب التاريخية:

كان يغنّي/ عندما أغار هولاكو على بغداد/ واستسلمتْ "طرواد" وغلّقت في قلب مدريد"، وفي أبوابها /الأعواد/. لأنه كان، بلا ميعاد/ يظهر في كلّ زمان، راكباً، بغلته البرصاء/ يتبعها الجراد والوباء(ص569).

أبو زيد السروجي جوّال في كلّ زمان ومكان، يلبس أقنعة لكل حالة ولكلّ مكان ولكل مقام. إنّ الأمكنة التي يحضر فيها أبو زيد السروجي مختلفة طبقيّاً، فهو مرّة في المواخير بين سفلة القوم، وهومرّة في بلاطات الملوك والأمراء،ولذلك هو متقلّب يلبس لكل حالة لبوسها، وكلامه مختلف، فالمصلحة الخاصةهي التي توجّه هذا الكلام، وتتحكّم به، وهويبدّل كلامه حسب تبدل الأمكنة والأزمنة، ولا يحافظ إلاّ على مصلحته، مرّة نجده على قارعة الطريق يستجدي في المساء المارّين، وقد وجدناهُ على أرصفة التاريخ في كلّ المدن التي سقطت: بغداد في زمن هولاكو، وطرواد في زمن الإغريق، ومدريد في زمن الاستبداد، وهو متنقّل على بغلته البرصاء يتبعه الوباء والجراد والشرور والوصولية من مكان إلى آخر، ولذلك هو صورة أخرى عن شخصية المخبر عند البياتي.

وهكذا تبقى شخصية أبي زيد السروجي نمطية، نقلها الشاعر من مقامات الحريري إلى عالمنا المعاصر، لتشير إلى المهرّج

[illegible]

[illegible]

أوالمخبر أو الشاعر الانتهازي الذي يبيع فنّه لكلّ الناس، أو المفكر الذي يسخّر فكره لخدمة الطغاة، وهي شخصية نمطية حاضرة في كلّ زمان ومكان.

وسنتوقف عند أربع شخصيات أبدعهما خليل حاوي في قصيدتين من قصائده.

نتوقف أولاً عند شخصيتين محوريّتين، هما شخصيتا البحّار والدرويش في النشيد الأول من "نهر الرماد" وهو نشيد "البحّار والدرويش"(23)، الذي يعبّر فيه الشاعر عن صيغة التمزّق بين حضارتي الغرب والشرق من خلال هاتين الشخصيتين اللتين تتسمان بسمات ضدّيّة. ويكاد يكون كل منهما نقيض الآخر.

نبدأ من صورة الدرويش، وهي شخصية البطل المناقض لشخصية البحار، ومساوية لها على وجه التقريب في حجم نصيبها من العنوان والنشيد والحكي، وهي شخصية تعيش في الغيبيات بعيداً عما يُحيط بها، وهي منفصلة عن عالمها وحاضرها ومستقبلها، مستسلمة لمصيرها، غائبة عن الزمان والمكان والمعرفة، ويطوق الدرويش حول نفسه، وهو يظنّ أنه يجتاز في طوافه المسافات، ولذلك هو ساكن سكوت الموت، وهذه صورة عن هذه الشخصية كما وردت في المونولوغ الداخلي على لسان البحّار:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] *(ش ش 12-14).*

وعلى الرغم من هذه الحياة التي هي أقرب إلى الموت، وعلى الرغم من هذا الكفاف الذي تعيش فيه هذه الشخصية وهذه القذارة، فإنها شخصية قنوع، مدلّة بأمجاد الماضي وذكرياته، موليّة وجهها عن حاضرها ومستقبلها، وهذا ما تصرّح به هذه الشخصية نفسها من خلال ديالوغها مع البحّار:

– [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] *(ش ش 14-15).*

ويرفض الدرويش حضارة الغرب التي جاء بها البحار، وتصوّر له رؤياه أنّ هذه الحضارة آيلة إلى السقوط والدمار والزوال، وهي ليست في تاريخها سوى بثور ورماد ونفايات، ثمّ إن هذه الحضارة في رأي الدرويش بنت حاضرها، وزمنها القصير لا يضمن

[illegible]

لها الخلود، وهذا ما صرّحت به هذه الشخصية من خلال ديالوغها السابق:

[illegible]
[illegible] (14–18).

أما صورة البحار البطل فهي نقيض صورة الدرويش، وهي شخصية شكّاكة، مغامرة، طموح، تعي واقعها، وزمنها، وتبحث عن حلّ للوصول إلى عالم أفضل وحياة سعيدة، ولذلك تعيش صراعاً داخلياً حاداً، وتطوف حول العالم بحثاً عن المعرفة المطلقة، وتبحث في المستقبل عن المستقبل المجهول، شخصية قدرها الطواف بحثاً عن الصورة التي تتجدّد كلّما وصل إليها هذا البحار:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (ش ش 18-19).

ولاختلاف طبيعة كلّ من هذين الشخصيتين كان الحوار بينهما عبثياً غير مجدٍ، لأنّ لكلٍّ منهما عالمه وقناعاته وشخصيته المستقلّة.(24).

وقد استخدم الشاعر في صياغة هذا النشيد تقانات مختلفة، فكان الراوي التخييلي الذي ناب عن الشاعر بالسرد والوصف (ص ص 11-12)، والمونولوغ على لسان البحار (ص ص 12-14)، والديالوغ بين البحار والدرويش (ص ص 14-19).

[illegible]

ونتوقف ثانياً عند شخصيتين محوريتين، هما شخصية لعازر وزوجه في قصيدة لعازر 1962)، التي تعالج فكرة زيف الانبعاث العربي في هذا العصر، وتؤكد عقم إنساننا المعاصر وفراغه، والقصيدة -كما يرى بعض الدارسين- نتيجة لخيبة الشاعر بعد تراجع الخطّ القومي العربي في زمن نظم القصيدة (26)، ولذلك كان نموّ الشرّ فيها على حساب الخير، والموت على حساب الحياة، والعقم على حساب الخصب، وهي تشير من طرف إلى تبعية الإنسان العربي المعاصر للغرب وحضارته المادية الزائفة وتخلّيه عن أصالته وهوّيته، فقيامة لعازر لم تكن نتيجة لانبعاث داخلي، وإنما جاءت رغبة خارجية من السيد المسيح (الغرب القويّ)، فكان بعثه زائفاً، وقد اتصف لعازر بأنه الميت الحيّ، فهو يحمل في ذاته التناقض والثنائية، وتتلخّص فكرة القصيدة في أنّ الموت العدمي خير من الانبعاث الزائف، وتنطلق هذه القصيدة من التجربة إلى الرؤية، فالشاعر يرى كل من حوله ميتاً عقيماً، شعباً يُحرّك من الخارج، ويعتمد على الآخر في طعامه ولباسه، ثم يدّعي النهضة والتقدّم.

تتألف هذه القصيدة من سبعة عشر مقطعاً، يتشهّى لعازر، في المقطع الأول (حفرة بلا قاع)، الموت الكلّي، وتدلّ إرادة التشهّي على أنه يعي طبيعته الجديدة، والغرض من بعثه، والتناقض الذي يجري في عروقه، وأنه عاد إلى الحياة ميتاً، فيلجأ إلى الموت العدمي لعلّه ينقذه ممّا هو فيه.

ويتوجّه في المقطع الثاني (رحمة معلونة)، إلى السيّد المسيح رافضاً رحمته لأنها تجعله يعي مأساته، ويطلب منه، في المقطع الثالث (الصخرة)، أن يجمّد الزمن، لأنه لا يستطيع أن يرى هذه الجماهير هي التي تدرك حقيقتها ومصيرها، ويطلب من الحفّار أن يعمّق حفرته. وتحدث المعجزة، فيُبعث لعازر، ويعود إلى زوجه في المقطع الرابع (زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه، حيّاً ميّتاً، يعود إليها شريراً، لينتقم من الحياة التي خذلته، فتُصدم بعودته في صورة غير صورته، وتعي أنها تعيش في أحضان ميت غريب عنها،

وتتفجّر شهوتها حياة، وتتفجّر شهوته موتاً.

وتُصاب الزوج في المقطع الخامس (زخرف)، من خلال حوارها الداخلي، بالهذيان في إثر الواقع المفروض عليها، ولذلك تسخر في دخيلتها من عودة زوجها، فكلّ شيء في الدار يُغنّي، ولكن الألحان جنائزية مأساوية، فالحزن يخضرّ، ويخضرّ الجدار، وينمو، ويتّسع، وهو الجدار الذي يفصل بين الموت والحياة، ثمّ تعود إلى وعيها، فتتساءل، لماذا عاد من حفرته ميتاً؟ ولماذا تتعرّى لغريب؟...

وتواصل الزوج حوارها الداخلي في المقطع السادس (الخضر المغلوب)، فتكشف أنّ مأساتها في لعازر الخضر الذي غلبه التنين (الآلة الغربية)، فتحطّمت انتصاراته القديمة، وضاع الحقّ الذي كان يُنادي به،وانتصر الشرّ على الخير والغرب على الشرق، وأزمتها في هذا الزوج الذي لا يلتفت إلى مافي زوجه من جمال وخصب، وهو لا يستطيع الدفاع عنها، ولذلك تُجرّ إلى التنين ليفترسها، وهي تنتظر الموت، وقد أنشب الوحش مخالبه وأنيابه في جسدها.

وتوازن الزوج في المقطع السابع (عرش المغيب)، بين لعازر الماضي ولعازر الحاضر من خلال حوارها الداخلي، لتعرّض مأساتها بحاضرها، فتتذكّر ماضي هذا الرجل الذي كان فارساً يبذل دمه في سبيل عزّة بلاده، ولكنها تستيقظ على حاضره، فقد غدا ميتاً ينزف الكبريت بدلاً من الدم، وهذا ما يقلقها.

وتكشف الزوج بحوارها الداخلي في المقطع الثامن (زوجة لعازر بعد سنوات)، عن رغبتها في أن تدفنها ليالي الثلج في مكان قصي، وهي رغبة لعازر ذاتها في المقطع الأول، فهي ترجوها أن تمسح ظلّها من الوجود، وهذا يشير إلى أن الزوج قد تحوّلت إلى شبيه لزوجها بعد أن عاشت معه سنوات، وكأنّ للزمن قدرة على تحويل الأشياء وطباع الإنسان، وتتوجّه إلى الجراد ليمسح بأضراسه سنابل الخصب، وتمسح لعازر، الذي أخذ الموت يتنامى في جسده ثمّ تتمنّى لو أنّ فرسان المغول يظهرون ثانية ويطهّرون هذه الأرض بإحراقها.

وتصل الزوج في المقطع التاسع (انهيار) إلى مرحلة الانهيار الكلّي، فتُعيد رغبتها في محو كلّ مايدلّ على الخصب والجمال، وتعيش في حال من الدوار، وتتوهّم بأن الأرض تدور تحت أقدامها، ولا شيء ينقذها سوى الارتماء تحت عجلات القطار.

ويظهر السيّد المسيح مثل طيف في دوارها في المقطع العاشر (الناصري يتراءى لزوجة لعازر)، فتستنكر منه أن يداوي جراحات البشر وهو من غير طينتهم، وتواصل في المقطع الحادي عشر (المجدلية)، حديثها إليه، فتذكّره بالفرق بين معاناة المجدلية ومعاناته، فقد كان يترفّع عن شهوتها الجسدية لأنه لا يُعاني ما تعانيه، ويقابل الشاعر، هنا، بين صورة الشهوة في المجدلية وصورة العفّة والألوهية في المسيح، ويبدو أن هذا المقطع يؤكّد الأوجاع التي تعيش فيها الزوج، لأنها تعيش مشكلة المجدلية التي قد أحبت رجلاً من غير طينتها.

وتستمرّ الزوج في حوارها الداخلي في المقطع الثاني عشر (تنين صريع)، في وصف معاناتها؛ فهي ترغب في الإنجاب، ولكنّ محاولاتها تخيب في بعث الحياة في جسد الزوج الذي تحوّل إلى تنين صريع لا يهبها الأطفال، وإنما يروّي شهوة موته من جسدها، ويحاول إغراء الفتيات الصغيرات استجابة لعنصر الشرّ الذي انتصر في داخله، فيرفض الحلال ويتجه إلى الحرام.

وتكشف الزوج في المقطع الثالث عشر (لذّة الجلاد)، بعض صفات الزوج، وقد تحوّل إلى مجرم سادي يقهقه إزاء صورة جرائمه، ويلتذّ من رؤيتها في كأس الخمرة، ويستمرّ حوارها الداخلي في المقطع الرابع عشر (الجيب السّحري)، فتتشهّى الموت، وتفضح حقيقة زوجها، فهو موطن المتناقضات، هو مارد، ولكنه خرج من جيب السفير، ويدّعي الوطنية، وهو عميل، بطل وسيفه صدئ لعدم استعماله، عاشق عذري، وهو فاسق وشرّير.

وتستمرّ الزوج في المقطعين الخامس عشر والسادس عشر (الإله القمري– غربة النوم)، في عرض مأساتها، وتطلب من ليالي الثلج ومن السيّد المسيح أن يستجيب لطلبها الموت، وتصرخ في النهاية الصرخة الأخيرة متوجهة إلى الله تعالى، لعلّه ينقذها من هذا الجحيم بالموت الكلّيّ.

وتستيقظ الزوج من غيبوبتها في المقطع الأخير (جوع المجامر)، فإذا الشهوة الجسدية تتحوّل إلى شهوةمازوخية لتدمير الذات، وتتحوّل حواسها إلى فوهات مجامر، تحسّ الشرور، وتتلذّذ بطعمها، ثمّ تفقد وعيها وهويّتها، فترى نفسها جثّة طافية على نهر، ثمّ صبيّة سمراء ترتدي ثوب العرس، وتتفجّر خصباً وحيوية بين أهازيج الصبايا، ولكنّ عروسها يأتي إليها من ديار الموت، ثمّ تستيقظ على واقعها، فإذا هي تتحوّل إلى أفعى تنسج قمصان الموت من أبخرة الكبريت، وتصبح الزوج، مثل لعازر، رمزاً للموت والعقم والشرّ، وتنتهي القصيدة بتغلّب مستويات الموت والعقم والشرّ على مستويات الحياة والخصب والخير.

شخصية لعازر وزوجه:

خلق الشاعر في هذه القصيدة شخصيتين دراميّتين محوريّتين بعيدتين كلّ البعد عن الشخصية النمطية أو القناع، ووظّفهما توظيفاً معاصراً؛ فلعازر شخصية محورية ترمز إلى الإنسان العربي المعاصر الثوري الذي "صارع حتى أدّى به الصراع إلى الهزيمة، وبالأحرى إلى هزائم متلاحقة.... فإذا هو يمثّل الآفات التي تصيب المجتمع العربي، وبخاصة العقائديين منّا. لعازر تجسيد للعقائدي الذي تتوالى عليه الهزائم فيتحوّل عن العقيدة المثالية إلى ما يعارضها، وربّما أصبح عميلاً في النهاية" (27).

ويُطلق الشاعر صفات هذه الشخصية على المناضلين العرب دون استثناء، فيخاطب لعازر في مقدمة القصيدة:"وبعد فأنت لا تختصّ بجماعة دون جماعة كنتُ شاهداً ورأيتُكَ في صفوفهم جميعاً"(ص312).

ومن سمات شخصية لعازر البرودة والموت، وتتكشّف هاتان السمتان على لسان الزوج في حوارها الداخلي في المقطع الرابع؛ فهو (ظلّ أسود–زورق ميت– صحراء تغطّيها الثلوج – عائد من الحفرة– ميت كئيب)، وهو يعي كل مايُحيط به؛ فحال الجماهير لا تدل على الخير، ولا أمل في تغييرها (ص ص 316–318)، ومأساة لعازر في أنه يعي بعثه الزائف ويعجز عن فعل أيّ شيء سوى طلب الموت (ص320)، وتشهّيه (ص ص 314–315).

ولعازر شخصية مغتربة في مجتمعها تستيقظ على واقع مريض، فتجد نفسها غريبة عن الزوج والحياة والحضارة، ولذلك يعاني لعازر حزناً لا طاقة له على احتماله، فيرى أنّ الموت أهون عليه من هذا البقاء الزائف، ويدفعه ذلك إلى اليأس المطلق ويغدو اشتهاء الموت أمنية هذا الغريب (المقاطع الثلاثة الأولى).

وتبدأ الزوج بكشف صفات زوجها بدءاً من المقطع الرابع بالحوار الداخلي، فقد بُعث هذا الزوج بعثاً مشوّهاً، ثمّ تحوّل إلى سادي شرير، يلتذّ من وجه زوجه، ويغرس نيوبه في رعبها، فهو يعيش معها بالرغم من أنه غريب عنها، وليس همّه سوى التدمير المجنون.

[illegible]

[illegible] (322–323).

[illegible]

ولا تقتصر سادية هذا الزوج وشروره على زوجه، وإنما أخذ يحاول إغراء الفتيات الصغيرات استجابة لعنصر الشرّ الذي انتصر في دخيلته (ص347)، وهو يقهقه إزاء صور جرائمه التي تسيطر على لا وعيه، وتطالعه في كأس الخمرة (المقطع 13)، والجنس عنده سادي تدميري اغترابي سواء أكان ذلك مع زوجه أم كان في تشهّيه الفتيات الصغيرات، وكأنه عاد إلى الحياة لينتقم من الحياة.

وتكشف الزوج في حوارها سمة هامة في شخصية زوجها، فهي حافلة بالتناقضات، مارد، ولكنه يطلع من جيب السفير، ميت وحيّ، مناضل جبان، عذري فاسق، ولذلك كانت هذه الشخصية متحوّلة، فقد تحوّل من حيّ في الماضي إلى ميت في الحاضر، ومن بطل إلى جبان، ومن وطني إلى عميل، ومن منتصر إلى مهزوم، ومن عنصر خير إلىعنصر شرّ، ومن مناضل إلى طاغية.

وشخصية لعازر من خلال النص قمريّة، فهي تستمدّ قوتها من خارجها، كالقمر يستعير نوره من الشمس، أو هو يعكس هذا

النور دون أن يصدر منه، ولذلك تعود هذه الشخصية إلى الحياة وتتحرّك بإرادة من خارجها، ومن هنا تبعيّتها للغريب.

وتتحوّل شخصية لعازر في النص من شخصية قمرية تابعة إلى شخصية شمسية متبوعة في نهاية القصيدة، ومن هنا خطرها على المجتمع الذي تعيش فيه، فهي تظلّ قمرية بالنسبة إلى الغريب، وتصبح شمسية بالنسبة للزوج التي تدور في نهاية القصيدة في فلك سمائه، وتنتقل إليها البرودة واليباس والعقم

والشرور، وتغدو تابعة لتابع الغريب، وهوغير قادر على القيادة والحضور، وهكذا طمس القمر نور الشمس، واحتلّ مرتبتها، وصيرّها ظلاً له.

أما شخصية زوج لعازر فهي شخصية محورية ترمز إلى الأرض العربية بما فيها من خصب وجمال، وهي تعاني الآلام من عودة زوجها على هذه الحالة، فهي تجد فيه غير الرجل الذي كان قبل موته، وهي امرأة صبيّة حسناء (صدر ريّان – غيمة تزهو في ضوء الشمس– سرير مارج بالموج من خمر وطيب– المقطع 6)، وهي لا تزال في عنفوان الصبّا، وتكمن معاناتها في برودة زوجها وخياناته، وهي ترغب في الإنجاب، وتعمل له، ولكن:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (ص ص 346–347).

[illegible]

والجنس سلبي من طرف واحد، وهذا أوصل زوج لعازر إلى سمة ثانية، وهي الاغتراب عن زوجها، فهي تعيش في أحضان زوج ميت بارد عقيم، وتصبح –وهي رمز الحياة– غريبة عن الجنس والحياة ذاتها، وكأنها تعيش في مقبرة.

وتفضي السمة الثانية إلى سمة ثالثة تتصف بها الزوج، وهي مازوخية تدميرية، وتبرز في النص على وجهين، أولهما تشهّي الموت بعد أن تأذّت من برودة زوجها ووجودها معه ومعاشرته لها،فتُصاب باليأس وتكره الحياة، فتتشهّى أن يُمسح وجودها وتُمحى ذاكرتها (المقاطع 8–9–15–16–17)، وثانيهما أنها تتشهّى تدمير معالم الحياة على الأرض:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible].(ص ص 335–336)

ومن سماتها أيضاً التحوّل والتبعية (شخصية قمرية)، فهي تتشبّه بلعازر في المقطع الثامن، وتتحوّل من الخصب إلى العقم في المقطع العاشر، وتتحوّل شهوتها الجسدية الإنجابية إلى شهوة تدمير الذات المنجبة (مازوخية) في المقطع الأخير، ثم تتحوّل من صبية حسناء إلى أفعى تنزف الكبريت مثل لعازر، وتصبح رمزاً للشرّ والخراب والموت، وكأنها في تحوّلها المسخ إحدى الشخوص الكافكاوية.

وتتحمّل شخصية الزوج المأساة التي تقع عليها، فبعد أن كانت رمزاً للجمال والخصب (شخصية شمسية) تُبتلى بزوج ليست

قوّته فيه، فهو يستمد قوّته من سواه، وكان همّه القضاء على صفاء هذه الزوج واستغلالها، وقد انتصر القمر على الشمس في زوج لعازر، فتحوّل الخصب إلى عقم فيها، وتحوّلت الحياة إلى موت، وتحوّلت هي إلى أفعى تبثّ دخاناً وكبريتاً، فأصبحت شبيهة بالمركز الذي يشعّ خبثاً وشروراً.

كان الشاعر في هذه القصيدة يرسم شخوصه على الطريقة التمثيلية، فهو لم يتدخّل في الرواية ولم يقرّر صفات شخصياته أو يرسمها من الخارج، وإنما يستشفها القارئ من خلال الحوار الداخلي الذي امتدّ على جسد القصيدة كلّه، فتكلّمت الشخصيتان المحوريتان وحدهما، تكلّم لعازر في المقاطع الثلاثة الأولى، ثم تكلمت زوجه في المقاطع الباقية، ولذلك هيمنت هذه الزوج على الكلام، وكأنها شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، ولذلك يستشفّ القارئ صفات كلّ من الشخصيتين من الحوار الداخلي وأفعال الشخوص وصلاتها بالشخوص الأخرى، ومن علاقة الزوج بزوجها، ومن علاقات الشخصيتين المحوريتين بالشخوص الثانوية، كعلاقة لعازر بالسيد المسيح والخضر، وعلاقة الزوج بالمجدلية والجارات.

والتفاعل بين الشخصيتين المحوريتين واضح من خلال الصراع بين الحياة والموت، والخصب والعقم والثنائيات الضدّية الأخرى، وليست خطوط هذا الصراع متوازية، وإنما هي متشابكة متقاطعة، تتشابك -مثلاً- حين يغفو الزوج على نهدي زوجه، فيغفو الموت على صدر الحياة، ويتداخلان، وحين تصبح الزوج علفاً لزوجها وجسداً يعبره كخنجر مجنون، وحين تتعرّى الزوج لزوج غريب، ويظلّ هذا الزوج غريباً مادامت الزوج قادرة على الاحتفاظ بحيويّتها، ولا يحدث التفاعل إلاّ حين تنتصر طبيعة لعازر، فيعود زوجاً لها مرّة أخرى، كان زوجها قبل موته في البراءة والخير والحياة والحبّ، وهو، اليوم، زوجها في الشرور والعقم والموت والكراهية، وهكذا يفضي هذا التفاعل بين المستويات إلى مأساة الحضارة بأبنائها.

وقد استطاع الشاعر أن يخلق من لعازر شخصية درامية جديدة، وينقلها من واقعها الديني إلى المجال الشعري، ومن عصر السيد المسيح إلى عصرنا، لتؤدي وظيفة محدّدة، وتعبّر عن فكرة حضارية معاصرة، وهي أن بعث الإنسان العربي الحديث زائف، وهو مختلف في طبيعته وجوهره عن الحضور العربي القديم في زمن القوة والازدهار، ولذلك أرّخ لعازر بعام 1962، فهو لعازر مختلف كلّ الاختلاف عن لعازر الإنجيل (28)، وقد غيّر الشاعر بعض الحكاية لتتلاءم مع الإسقاط الفني والتجربة الحضارية المعاصرة، فمن المعروف أن الخضر هو الذي ينتصر على التنين، ولكن الخضر يعود مهزوماً في القصيدة، وأضاف الشاعر الصراع بين لعازر وزوجه، واستطاع أن يحمّل لعازر هموم عصرنا وإحساساتنا وأفكارنا، ولذلك نالت هذه القصيدة مكانة خاصة في شعرنا المعاصر (29).

هذه دراسة لثماني شخصيات بارزة في الشعر العربي المعاصر ابتدعها ثلاثة شعراء، وهم من رواد شعراء الحداثة، ولكنّ لهذه الشخصيات الدرامية جذوراً في شعر النهضة بدءاً من مطلع هذا القرن حتى نهايات الربع الأول منه، وذلك نتيجة للترجمة والعمل على المسرحيات ترجمةً واطلاعاً على الأدب الغربي، ويمكننا أن نضرب مثلاً على ذلك في اتجاه القصيدة الغنائية إلى الاستفادة من العناصر الملحمية والدرامية والقصصية، وفي مقدمتها بعض قصائد خليل مطران الدرامية، من أمثال "الجنين الشهيد"، و"مقتل بزر جمهر"، و"نيرون"، وبعض قصائد الأخطل الصغير، وأهمّها في هذا الاتجاه "الريل المزيّف"، ويبدو لي أن اتجاه القصيدة الغنائية إلى التعبير الدرامي أساس من أسس الحداثة الشعرية الهامة، في حين أن كثيراً من النقاد يقف عند تلاعب الشاعر بالتفعيلات، ليدلّ على بداية الحداثة، وهذا أمر يحتاج إلى إعادة نظر، وهو قابل للحوار والنقاش، والأهم من ذلك كلّه أن السياب وحاوي عمّقا هذا الاتجاه في حداثتنا الشعرية في الشعر الموضوعي.

إن الشخصيات الدرامية التي ابتدعها هؤلاء الشعراء ذات مرجعيات مختلفة، فبعضها من الماضي (لعازر-أبو زيد السروجي)، وبعضها من الحاضر (حفار القبور- المخبر- البحّار- الدرويش)، وبعضها من الدين (لعازر)، أو الأدب (أبو زيد السروجي)، أو الواقع الاجتماعي (حفار القبور- المخبر- البحّار- الدرويش)، وبعض هذه الشخصيات ذات منبت اجتماعي طبقي، وهي "حفار القبور"، و"المخبر" للسياب، وهي ذات مهن اجتماعية وضيعة تنتمي إلى الطبقة الدنيا، ثمّ إنها ذات هموم معيشية أوليّة ضرورية لبقاء الإنسان، كالطعام والشراب والجنس، ثم هي شخصيات معاصرة تعيش في زمننا وبيئتنا، وهذا يثبت ارتباط القصيدة المتكاملة بواقعها الاجتماعي، فالشخصية الإنسانية وليدة علاقات اجتماعية معيّنة، و"حفّار القبور" و"المخبر"، شخصيتان تنتميان إلى بيئة العراق في الخمسينيات، و"المخبر" للبياتي شخصية نمطية لها صفات عامة، ولكنها صفات المخبر العراقي في مرحلة مر بها هذا القطر بين نهوض الوعي السياسي ومحاولة السلطة كبح هذا الوعي لدى الفئة المثقّفة، وتقدّم هذه الشخصيات صوراً عن مجتمعها وعصرها، كما تطرح مواقف من الحياة الاستهلاكية في المدن العربية، فالحفار والمخبر والبحّار

والدرويش من الشخصيات المعقّدة، وبعضها انتقل من مجتمع ريفي بسيط يقدّس القيم إلى مجتمع المدينة الاستهلاكي الذي بدأ يتحلّل من هذه القيم.

وإن بعض الشعراء المعاصرين قد استفاد من العناصر الدرامية في خلق شخصية غنيّة معقدة، فاتجهوا إلى التراث بأنواعه للتعبير عن تجارب معاصرة، وهذا يؤكّد أصالة القصيدة المتكاملة وحداثتها في الوقت ذاته، ولكنّ الشاعر المعاصر لا يُعيد هذه الشخصية كما جاءت في ذلك التراث، وإنّما هو يفكّكها، ويحاورها، ويُعيد صياغتها من جديد، فلعازر في العهد الجديد غير لعازر في قصيدة "لعازر 1962"، فقد انتقى الشاعر من هذه الشخصية التراثية قضية بعث السيد المسيح لها، ولكنّه جعل لعازر ميتاً عاد إلى الحياة بقوّة خارجة عنه، لتتناسب والتجربة المعاصرة، ثمّ إنه خلق له زوجاً لا يذكرها العهد الجديد، وبذا تكون هذه الشخصية مرتبطة بمرجعيتها في جانب "القيامة"، ومنفصلة عنها في جوانب أخرى، ولذلك تنفصل القصيدة المتكاملة عن التراث بقدر ما تتصل به، فهي تنفصل عنه في طريقة التعبير، فتخرج عن المباشرة والغنائية الخالصة والتقرير والرتوب في الإيقاع ووحدة البيت، وتتصل به، فتُحيي بعض شخوصه ورموزه، ولكنها حياة تخصّ تجاربنا. ويستخدم الشعراء هذا التراث لتأصّله في دمنا، وهو يربط حاضرنا بماضينا ومستقبلنا إضافة إلى أن هؤلاء الشعراء لا يتعاملون مع شخوص التراث كافة، وإنّما يختارون منها مايصلح للإسقاط الفنّي على تجربة معاصرة، وفي هذا يختلف شعراء الحداثة في القصيدة المتكاملة عن جماعة الإحياء الذين حاولوا أن يعبّروا عن تجارب التراث، وكأنهم يعيشون في الماضي، وهكذا فإنّ شاعر القصيدة المتكاملة مثقّف بالضرورة، فالاطلاع على التراث واستيعاب أبعاده، وسمات شخوصه، يحتاج إلى تنقيب ما يصلح منه للإسقاط على تجربة معاصرة والتعبير عنها.

ولا تحيل الذات الشخصية في القصيدة المتكاملة إلى ذات الشاعر، وإن كان القارئ يتوهّم أحياناً ذلك، وإن كانت ثمة خيوط تجمع بين الشخصيتين، كالتعاطف مع الشخصية، أو تشابه المواقف والأفكار والإحساسات وسواها، فليس من الضروري أن تكون تجربة حفار القبور أو المخبر هي متطابقة لتجربة السياب، وقد تتشابه مواقف الشخصية وإحساساتها مع مواقف الشاعر وإحساساته، وربما لا تتشابه كما قلنا، ولكن يظل بين هذه الشخصية الدرامية وبين الشاعرمسافات، فالشخصية الدرامية ذات وجود مستقلّ، قد يتعاطف الشاعر مع الشخصيات التي يخلقها، كما هي الحالة في "حفار القبور" و"المخبر"، وربما لا يتعاطف معها، كما هي الحالة مع "لعازر"، ولكن لا يتّحد الشاعر ببطله كما هي الحال مع القناع الذي ينبغي أن يعبر عن إحساسات الشاعر ومواقفه بلغته، في حين تنفصل لغة الشخصية عن لغة الشاعر حين يخلق شخصية درامية حرّة مستقلّة.

والصراع أساس من أسس بناء الشخصية الدرامية، وهو متنوّع كما مرّ معنا في هذه القصائد، فمرّة يكون بين الشخصية والمجتمع، كما هي الحال في "حفار القبور"، ومرّة يكون بين شخصيتين محوريّتين، كما هي الحالة في "البحّار والدرويش"، فلشخصية البحار اتجاه، ولشخصية الدرويش اتجاه آخر، ولا يظهر الصراع على سطح القصيدة، ولكنّه كامن في أعماقها، وهو صراع حضاري متوتر يفعل في طبيعة كل شخصية أكثر مما يفعل بين الشخصيتين، وإن كان ذلك لا يمنع من أن يكون هذا الصراع أفقياً عمودياً، كما هي الحالة بين لعازر وزوجه، وهو صراع حادّ يؤدي إلى تحويل صفات الشخصيات بالثنائيات الضدّية تحويلاً جذرياً، كما حدث مع زوج لعازر، وقد يكون الصراع بين داخل الشخصية وخارجها، كما هي الحالة عند "المخبر" في قصيدة السياب، ولذلك استطاع هذا الشاعر أن يُخرج هذه الشخصية من نمطيّتها، في حين ظلّت شخصية "المخبر" عند البياتي نمطيّة خالصة.

ويرسم الشاعر الشخصية الدرامية مرّة من الخارج بوساطة الوصف والسرد كما فعل البياتي في رسم شخصية "المخبر" وشخصية "أبو زيد السروجي"، أو يرسمها من الداخل بوساطة المونولوغ أو الديالوغ، كما فعل السياب وخليل حاوي في رسم شخوصهما، ولذلك يتعدّد رسم الشخصية الدرامية، ويختلف استخدام الضمائر حين تتكلّم الشخصية ذاتها، أو حين يتكلّم الشاعر، أو حين يتكلّم الراوي التخييلي.

ويُشترط في بناء الشخصية النسيج العضوي الوظيفي، فترتبط الأجزاء بعضها ببعض، ويكون لكلّ عنصر وظيفة في البناء العام، كما يشترط الإسقاط المناسب، فليس استخدام الشخوص غاية في ذاته، وإنما هووسيلة درامية لإضاءة تجربة معاصرة، ولذلك أيضاً يمكننا أن نقول: إن القصيدة المتكاملة درامية أولاً وغنائية ثانياً، والعناصر الدرامية مهيمنة فيها، ولذلك هي جنس شعري وليد في الشعر العربي المعاصر.

يمكننا أن نقول أخيراً إن قصائد الشخصيات الدرامية قليلة في شعرنا العربي المعاصر بالقياس إلى قصيدة القناع، وذلك

لصعوبتها من جهة، ولعدم ارتباطها بذاتية الشاعر، كما هي الحال في قصيدة القناع من جهة، ولذلك هي أقرب إلى الشعر الموضوعي منها إلى الشعر الغنائي.

❑

■ الهوامش:

1- انظر:

Grand Larousse encyclopédique (8)- p p. 262-263.

ورضا، حسين رامز- الدراما بين النظرية والتطبيق- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ط 1- 1972م - ص 351 ومابعدها.

2- نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي (مجموعة من المؤلفين)- تر.د.إنجيل بطرس سمعان- الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر- القاهرة - 1971م- ص174

3- DUCROT, OZWALD et TODOROV, TZVETAN - Dictionnaire encyclopéduqye des scuebces dy kabgage - Paaris - éd , SEUIL - 1972- P 286-

4- IBID. P. 286.

5- انظر: رضا- الدراما بين النظرية والتطبيق- ص ص 364-.371

6- المرجع السابق- ص ص 444-.445

7- المرجع السابق- ص 433 و380

8- المرجع السابق- ص .375

9- المرجع السابق- ص 419.؟

10- LALANDE , ANDRÉ- Vocabulaire technique et critique de la plilosoplie- presses universitaires de grance - paris- 8 éd 1960-p.657

والدراما بين النظرية والتطبيق - ص 226- و.243

11- VOIR: Piéron. HENRI- vocabulaire de la psychologie- presses Univer- sitaires de france- paris- éd -1957

12- IBID. P.301.

13- انظر: الحكيم: توفيق- مقالة "الطبائع عند شكسبير"، في كتاب "توفيق الحكيم الفنان"- دار الكتاب الجديد- مصر - 1970م - ص ص130-.135

14- بيلنسكي، ف. غ. - نصوص مختارة- تر.يوسف حلاّق- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي-دمشق - 1980م-ص.196

15- هي في ديوانه - دار العودة - بيروت- 1971م- ص ص 54

-562، وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن، وقد صدرت القصيدة المذكورة عام 1952 عن مطبعة الزهراء ببغداد.

16- إنّ حقد حفار القبور على المجتمع في الريف والمدينة معاً يميّزه عن شخصية الشاعر السياب في قصائده الغنائية الذي وازن بين هذين المجتمعين، فكانت نظرته إلى المدينة سوداوية خالصة. أما نظرته إلى الريف فهي نظرة الشاعر الرومانسي إلى الطبيعة البكر، وهي نظرة المتفائل الكلي. انظر: الموسى- د.خليل- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- مطبعة الجمهورية دمشق 1991م-ص ص 32-.34

17- السادية (SADISME)، هي التلذّذ بإحداث الألم لدى الآخرين، طلباً للتهيج الجنسي أو لإشباعه، وهي منسوبة إلى المركيز دوساد (1740-1814م).

انظر: فروم، إيريك- أصحاب النزعة الثقافية- من كتاب "مدارس التحليل النفسي"- تر. وجيه أسعد- منشورات وزارة الثقافة- دمشق 1992م- ص .154

18- انظر عن صلة المرضى الساديين من حفاري القبور بجثث النساء- المرجع السابق ص 161 ومابعدها.

19- المازوخية أو المازوشية (MASOCHISME) انحراف جنسي يلتمس فيه المرء اللذة من العذاب الذي يقع عليه، وهي من اسم روائي نمسوي.

انظر: فروم، إيريك- أصحاب النزعة الثقافية-ص 154، وناخت، ساشا- المازوخية- تر.ميّ طرابيشي- دار الطليعة- بيروت - ط1- 1983م- ص 5- وأماكن أخرى.

20- ديوان السياب ص ص 338-343- وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن. أما القصيدة المذكورة فقدنشرت في مجلة "الآداب"- س2- ع10-1954م - ص 24-25.

21- ديوان عبد الوهاب البياتي- دار العودة - بيروت- 1972م- المجلّد الأول ص ص 434-437. وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن. أرّخ الشاعر لقصيدته بعام 1970م.

22- المصدر السابق - ص ص 567-569. وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن. وقد أرّخ الشاعر لقصيدته هذه بـ 1959/2/24.

23- ديوان خليل حاوي - دار العودة - بيروت ط 2 - 1979 - ص ص 9-19 وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن. صدر "نهر الرماد" عن منشورات مجلة شعر -بيروت- 1957- جرت عليه بعض التعديلات عام 1961م.

24- للتوسع انظر: الموسى، د.خليل- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر - ص ص 58-60 و ص 66.

25- ديوان خليل حاوي - ص ص 307-361، وسنكتفي في الدراسة بالإشارة إلى أرقام الصفحات في المتن. وقد نشرت القصيدة أولاً في مجلة "الآداب"- س 10-ع.6

26- انظر: صفدي، مطاع- بيادر الجوع: عن المعاناة والمسؤولية - الآداب- ع 7- 1965- ص ص 62-63 ، وإسماعيل - د.عزّ الدين- الشعر في إطار العصر الثوري- دار العودة- بيروت.

27- حاوي، د.خليل- ندوة الآداب- قيم جديدة في الشعر العربي الحديث- الآداب- ص 18-72. ع2- ص ص 24-.25

28- انظر بعث لعازر - يوحنا: 11/1-44، في الإنجيل رجلان يُدعى كلٌّ منهما لعازر، أحدهما كان أخاً لمريم ومرتا، وهذا الذي أعاده السيّد المسيح إلى الحياة، وقصّته في يوحنا، ومنها استمدّ الشاعر قصيدته هذه. أما لعازر الآخر فهو المتسوّل الذي ترد حكايته في لوقا: 16/19-.31

29-انظر: متيسر، أورخان- قرأت العدد الماضي من الآداب- س 10-ص49، والريس، رياض نجيب- الفترةالحرجة- المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت - 1965- ص ص 167-168، وعوض، ريتا- أدبنا بين الرؤيا والتعبير- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط1- 1979م- ص 95.

❑❑❑

التصوف كبنية روائية

نبيل سليمان

بعدما فعلت الصوفية فعلها في التراثي والحداثي من التجربة الشعرية العربية، أخذت تفعل فعلها في التجربة الحداثية الروائية، عبر العقدين الماضيين. ويمكن للمرء أن يميز هذين التعبيرين عن ذلك الفعل:

1 [illegible]: حيث يكون لعلامة أو أكثر من علامات الصوفية، حضور أكبر أو أصغر في الرواية، سواء في اللغة أم في روحية بعض الشخصيات وممارساتها. ومن هذا القبيل تبدو رواية الطاهر وطار (الحوات والقصر)، حيث جعل للصوفية قرية باسم (التصوف) ترسم لحظة دينية ومعيشية من بين لحظات القرى السبع. ومثال (الحوات والقصر) يعود إلى مطلع الثمانينات حين بدأ الفعل الصوفي في الرواية يتواتر. أما مثال رواية (فردوس الجنون) لأحمد يوسف داوود، فيأتي في نهاية التسعينيات ليقدم شخصية الراهب سليمان كتعبير ثقافي عن الفعل الصوفي. فالراهب سليمان الذي كان أستاذاً للفلسفة في الجامعة الأميركية في بيروت، يعتزل في صومعة وفي الفيلا مع الكتاب الهندوسي (المنو سمرتي) والحلاج وابن عربي والمعري والسهروردي، ليغدو قناة الكاتب الفلسفية والصوفية. وثمة تعبير آخر في هذه الرواية عن الفعل الصوفي جاء في بعض حالات الجنون التي ترسمها، كحالة (الجنون المحترم)، أي أن تقفز بين العوالم وتعلن عن روحك، حتى لو لم تقل إلا الكلام الذي تفهمه وحدك.

وقد يكون التعبير الثقافي عن الفعل الصوفي في شخصية المرأة، حيث يتلامع الاتحاد والحلولية، كما في رواية سليم مطر كامل (امرأة القارورة) ورواية (النعنع البري) لأنيسة عبود ورواية (هشام) لخيري الذهبي، ورواية (فردوس الجنون) أيضاً.

2 [illegible]: إذا كان الفعل الصوفي في التعبير السابق يظل محدوداً أو خارجياً أو عابراً أو استعراضياً، فهو في حالات -روايات التعبير الكلي يغدو فعلاً بنيوياً حاسماً وشاملاً، يعني البناء واللغة والشخصية والدلالة وسائر ماتقوم به الرواية. وإذا كانت رواية (رامة والتنين) لإدوار الخراط قد أعلنت عن ذلك عام 1980 بامتياز، فقد أسرعت الثمانينات بكتاب (التجليات) لجمال الغيطاني. وربما كان التعبير الأكبر التالي في رواية وليد إخلاصي (باب الجمر) وفي أغلب ما تلا من روايات الغيطاني والخراط.

لقد بات لعناصر التجلي والكشف والحب والنفي والجسد والكوني والخلود والاتحاد والحلول والمعرفة والحق وسواها من عناصر التجربة الروحية الصوفية، فضلاً عن التعبير الفني عن هذه التجربة، بات لذلك كله فعله العميق في البنية الروائية وفي الشخصية الروائية. وإذا كانت شخصية (محبة الجمر) في رواية وليد إخلاصي (باب الجمر) تجسد بعض ذلك، فإن أغلب روايات إدوار الخراط وجمال الغيطاني عبر الثمانينات والتسعينيات تجسد كل ذلك. وهاهي هذه العنوانات للغيطاني تؤكد المثل القائل (المكتوب يقرأ من عنوانه): (رسالة الوجد والصبابة، دنا فتدلى، خلسات الكرى، شطح المدينة)، فضلاً عن (كتاب التجليات). ولأن هذه المقاربة ستركز همها في ثلاثية (رامة والتنين) لإدوار الخراط، وبخاصة في جزئها الأخير (يقين العطش) والصادر عام 1996، فسأكتفي بالإشارة إلى ما في (خلسات الكرى) من أمر الأنثى الصوفية التي تتعدد أسماؤها وصفاتها: الباسقة، النغمية، الروية، الشهابية، الملكة، الثريا، السنبلة، الجوهرة، البلبلة، المتكوكبة، والأنثى المجرة. وبينهن "الوافدات عليّ من حيث لاأدري، من لم يسعين قط في عالم الحسّ".

هذه الأنثى الصوفية كونية الجمال، شيرازية الطلة، بابلية العينين، قاهرية المدى، قرطبية الضمة، سكندرية النسيان، أرضية

الغواية، مجمع للآفاق. ولأنها كذلك يغدو فضاء العمارة جسداً أنثوياً، وتتوحد الأنثى بالموسيقى في الوشاح الصوفي، ويكابد الراوي الذي يحمل من سيرة الكاتب كثيراً، يكابد الشجن والمقامات والآنات والنشيج المكتوم والطرب. وهو منذ مفتتح الرواية يحمل من طفولته في قريته (جهينة) ذلك (التحنين) الذي تصدح به نساء القرية قصد إثارة الأشواق إلى أرض يثرب ومكة. أليس للرواية إذن أن تصدح بنداء النظام والشيخ الأكبر ابن عربي؟ لقد ضيّع الراوي تلك المراكشية، وكاتبه مريد بامتياز لابن عربي، فليكن هذا النداء الصوفي لتلك الأنثى الصوفية، وليرمح الخيال الصوفي بالعبارة كيما تقوم (خلسات الكرى) كرواية، ولكن من دون أن تستأثر مع ماسبقها، وماتلاها من روايات الغيطاني، لابعالمه الروائي ولا بأسلوبيته، كما تدلل بقوة روايته (حكايات المؤسسة)، وبخلاف ماغلب على التجربة الروائية لإدوار الخراط منذ أسرته (رامة) عام 1980.

•••

بعد ستة عشر عاماً من صدور (رامة والتنين)، باتت ثلاثيةً، بصدور الجزء الثاني (الزمن الآخر) والجزء الثالث (يقين العطش). وفيما كتب الخراط من روايات أخرى، عبر ذلك، كان للصوفية القبطية والإسلامية بخاصة والكونية بعامة، فعلها الأكبر. ولئن كان التعبير الثقافي عن هذا الفعل هو ماغلب على الروايات الأخرى، فالتعبير الكلي عن هذا الفعل هو ماحكم الثلاثية، عبر شخصيتها المحورية (ميخائيل)، وفيما عاشت من تجربة الحب لرامة.

بالطبع، وكما يليق بالصوفي، جاءت رامة امرأة استثنائية. ومنذ الجزء الأول الذي ناصف اسمها عنوانه، ترسمها الرواية هكذا: "المرأة الإلهية العرافة الطفلة الضاحكة الحارة التعسة، العابثة الداعرة القديسة العذراء الأبدية...". إنها امرأة لم تكن من سلالة البشر، لا نهاية لها الآن وأبد الدهر، وميخائيل الذي يراها غريبة يراها أيضاً جزءاً منه، لا انفصال له عنها.

هذه الممرضة التي تقرأ اللغات القديمة وتكتب الروايات وتعمل في ترميم الآثار وتطوي عشاقها –وتلك علامات سيرتها في الثلاثية الروائية– تومض في حياة ميخائيل وتختفي، تنقضها وتقيمها، فيهتف "أحبك حباً كاملاً، نهائياً، دون تحديد". ويرسم ميخائيل هذا الحب كجوهر ومطلق. ومنذ هذه البداية في الجزء الأول سينفي ميخائيل –شأن الصوفي– أن يكون الحب من قبيل الكفاءة، أو عدمها، فليس فعل الحب هو الموضوع، بل الحب نفسه. وسنقرأ في (يقين العطش) أن "الحب ليس هو –وحده– أبداً، فهو "دائماً شيء آخر، بل تتجسد فيه دائماً أشياء كثيرة أخرى، ملتبسة، من معاني الحياة نفسها، بل الوجود". كما

سترى ميخائيل في الجزء الثالث ينفي معرفته بالحب، ويقول: "لعلني أحب الحب نفسه، بشكل ما، على طريقتي الخاصة، ولعل معرفتي الوحيدة أنني أحبك".

لقد افتتح الجزء الأول بالتوكيد على أن الحب هو الشيء الوحيد الذي لايحتاج إلى تبرير، بل يأخذ ويعطي دون سؤال. كما أسرع هذا الجزء بالسؤال عما إذا كان الحب هو هذا النداء الذي لا رد عليه أبداً، ولاينقطع. وسيلي أن الحب "عرامة شوق للحياة، لا تنطفئ أبداً، إيمان كلي بأن الإنسان لايمكن أن يظل وحيداً، وأن الحب ليس كذبة". بيد أن ميخائيل كان قد رأى الحب لعبة، وسيراه فيما بعد كذبة، وهو الشهوة العارمة للخلاص من الوحدة. ويتوسل ميخائيل للتعبير عن حبه العديد من المتناصات الصوفية، فهذا شاعر صوفي يقول:

ﺁﻧﻮﻯﺍﻷﻳﻠﻰ ﺷﻠﻐﻨﺍﻨﺍﺘﺴﺤﻚ ... ﻫ ﻟﻠﻚﺍﻫﻮﻕ ﻤﻰ ﺘﻜﺎﻰ ﻤ ﺸﻌﻠﻚ

ﻯﺨ . ﺍﻟﺠﻠﺴﻄ ﺍﻡ ﺘﻘﺪﻡ ﺤﻴﻖ ... ﻔﻴﻤﻰ ﻟﻤﺰﻝ ﻨﺠﻚ ﺘﻘﻠﻚ

وهذا آخر يقول:

ﻤﻼ ﺤﻚ ﻤﻰ ﺯ ﻀﻮﺍﻜﻔﻲﺍﻕ ﺒﻌﻠﻦﻰ ... ﻫﻼ ﺘﻚﻮﻻ ﻤﻰ ﻫﻮﻗﻚ ﺯﻨﻤﻰ

وهذا أبو منصور الحلاج يقول: "حويت بكلي كل حبك". وهذا القديس أوغسطينوس يقول: "بحثت عن الحب، في الحب، مع الحب، وكنت أمقت الأمان". وتتوالى الأقوال: "تحمّل قلبي مالا أبثه، وإن طال سقمي ومكنون إخباري"، "من لم يمت في الحب لم يعش به"، وأخيراً، وليس بآخر، هذا ذو النون الإخميمي، (بلديات) ميخائيل وإدوار الخراط، يقول: "أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه".

تلك بعض المتناصات في "يقين العطش"، وقد أشار الكاتب في نهاية الرواية، بصدد سائر المتناصات، إلى أنه لم يثبت مظان مااقتطف من تراث الصوفية والشعر المأثور والصحف اليومية، لأنه عدّها من نسيج الرواية. كما حرص الكاتب على أن

ﺍﻟﻮﺨﻰﺯﻨﺍﻠﻰ ﺨﻴﻠ ﻮﺓﻗﺍ
ﻤﻰ ﻨﻌﻴﻘﺓ ﻠ ﻌﻜﻮ
ﻯ ﺸﻌﻔﻰ ﺒﻜﻌﻄﺎﺭﻯ ﺏ
ﻯﻻﺯﻻﻠﻴﻰ ﺏ ﺍﻏﻊ ﺸﺪ ﺏ
ﻙ ﺘﻌﻮﻯ ﺏ ﻠﻌﺰﺍ ﺏ.

يكتب بيت الشعر العمودي، حيثما ورد، بلا فصل بين الشطرين، توسّلاً شكلياً منه لمآل المتناصات –كقطبة– قُطْب من نسيج الرواية، فيما أحسب.

والمهم الآن أن ذلك الحب الصوفي من ميخائيل هو لرامة، لذلك كانت كما مر بنا امرأة استثنائية. لكن رامة امرأة من لحم ودم، جسد متعيّن، فكيف رسم الصوفي هذا الجسد؟

إنه الجسد الغني الوثير، القديم قدم الأزل، المتقلب بطينه، المتوفز بالشباب الغض، المتفتح بالرغبة الدائمة. ومن هذا الرسم في بداية الثلاثية إلى منتهاها يتساءل ميخائيل: هل الفيزيقية المباشرة الصريحة، هل الجسدانية البحتة هي النقية الخالصة لذاتها وبذاتها؟ ويقول ميخائيل، فإن عبادة رامة للجسد تجعلها مقدسة ونقية وإلهية: "أحسّ في هذا التمجيد غلوّ العابدين الذي يشارف الكفر، أو أن فيه سنتمينتالية لم تعد مقبولة في هذا العصر"؟ وكذا، فليس هناك غير الجسد، والجسد جميل، لكنه ملتبس، وجسد رامة خالص الجسدانية، لكنه غير مصمت، غير خالص الوحدانية، أما جسد ميخائيل فغريب "عصي عليّ، غير مطاوع، جامد مقصوم".

هذا إذن جسد المحبّ، وذاك جسد المحبوب الذي هو جسد العالم. والجسد الذي يعنون فصولاً في الرواية (جسد ملتبس – جسد طعين– جسد غامض الوضاءة: يقين العطش)، ينهض فيها برمتها جسداً صوفياً بامتياز، على الرغم من الإلحاح على الوصف الفيزيقي والفعل الجنسي، فهذا الإلحاح محكوم بالحب الصوفي، وعلاقة الجسدين صوفية، أي أنها علاقة اللذة والألم، العلامة التي تنهك الجسد، وتتجاوزه، وتدغمه في جسد الكون، ليكون وصال الجسدين واتحادهما، اتحاداً بالكون.

غير أن هذا الوصال ملفوع بالألم واللوعة، ولحظة الفقدان كما نقرأ منذ البداية لا تنتهي، وإذا كان ميخائيل يخاطب رامة هاهنا: "أنا وأنت وقد أصبحنا نحن "قشوق الحب لا ريّ له، والعالم معجون بالألم. وفي (رامة والتنين) يعبر ميخائيل من جديد عن النحن التي اتحدت فيها الأنا والأنت باعتبار الأساس هو التوحد: "ألا يكون هناك الأنا والآخر، ألا يكون هناك اثنان، بل واحد، عطاء متبادل كامل وأخذ متبادل كامل". وفي الآن نفسه يقوم النفي، فنظرة رامة لميخائيل، كما يعبر، ليس فيها حب ولا بغض: "بل مجرد انقطاع لكل صلة، ونفي حتى للنفي نفسه، نظرة كائن من عالم آخر، ليس علوياً ولا سفلياً، ولا يحاذيني ولا يتجاوزني ولا يضمني ولا ينفيني فأعرف أنه النفي إلى أبد الأبدين"؟ ويخاطب ميخائيل نفسه قائلاً: "أنت عندما تفقد شيئاً تعرف أنه لن يعوّض، ولا يعوّض، وترفض مع ذلك، ترفض هذا الحس بالفقدان".

إنها علاقة من الوجد والاتحاد والانفصام والألم والفقدان والنفي، ليس لأن المحبوب غير معني بالمحب، بل لأن المحب لايروم سوى علاقة كهذه. وتلك هي الجملة الأولى في "يقين العطش": "كان حسه بالفقدان الذي لايعوّض عميقاً". وسيوالي التنازع بلا كلل، فميخائيل ينقض ما أغفل، وينفي ما أثبت، والحب قائم في وجه كل نقض، غير أن النفي لا يزول، وهاهو العاشق الصوفي يسائل معشوقته: "وكان فيك تلفي، فهل كان فيك –أيضاً– بقائي؟".

ولأن قارئاً قد يعاجل هذه العلاقة بالرومانتيكية والنوستالجيا وربما بالمازوخية أوالسادية أو سواهما من التحليل النفسي، أياً كان مذهبه، فإن ميخائيل يعاجل أيضاً إلى نفي الرومانتيكية عن الألم الملازم ولعلاقته برامة، ويرى مرة أن الألم واقعة حسية فقط، ثم يرى أنها قد تكون واقعة روحية. وميخائيل يهجو الألم: إنه شيء خشن، شعث، غير جميل بأي معنى، لكنه يعايش الألم متلذذاً، فهل من عجب أن يردد مع القائل، في متناص جديد:

[illegible] [illegible]

ومادام الارتواء الكامل هو يقين العطش، فماذا يعني أن يكون الحب الجسداني بين امرأة ورجل شرطاً للحوار الكامل؟ هل يقين العطش هو –كما يتساءل ميخائيل– الفناء وتحدي الفناء معاً؟ هل من يقين وعطش ميخائيل لايطاق؟

قد يكون من المفيد هنا أن يلتفت المرء إلى المدونة الصوفية، على الرغم من متناصات ثلاثية الخراط معها، من أجل إضاءة الصوفي في هذه العلاقة بين رامة وميخائيل، فمماطلة رامة وصدودها هي مما قال فيه ابن الفارض:

[illegible] [illegible]

والحب لدى ميخائيل هو مما قال فيه ابن عربي: "الحب يزاوج بين طلب الفناء وطلب البقاء... يدعوك إلى طلب المشاهدة

[illegible]

فيفنيك عنك، ويدعوك إلى طلب إمساك الأمر فيبقيك معك" (كتاب الحجب). وكتابة جلّ الرواية في وصف رامة هو مما قال الجنيد في المحبة: "دخول صفات المحبوب على البدل من صفات المحب". ولوعة ميخائيل هي مما قال فيها محمد بن سوار بن إسرائيل:

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

فلنمض الآن إلى الفعل الصوفي في الزمن الروائي وفي الفضاء الروائي، حيث سيترجع في منتهى ثلاثية الخراط صدى البرهة الطللية في القصيدة الصوفية، فنقرأ: "هذه الأطلال صروح مازالت شامخة وقائمة الأركان، حتى إن كان أهلها قد رحلوا عنها. رامة مازالت. ليست رسماً دارساً طوحت به عاصفات الليالي، بل هي حضور،". ويتوج فصل "جسد ملتبس" من "يقين العطش" هذا البيت لجرير:

[illegible] [illegible]

ولاينسى ميخائيل أطلال رامة على طريق بيت الله. ولعمري، كان قميناً به أن يردد خلف ابن سوار أيضاً:

[illegible] [illegible]

تستدعي البرهة الطللية ما انقضى، منتكيةً الحاضر، ولائبةً على المستقبل الذي يعيد الماضي. وهذا القوام الزمني هو ماتأخذ به الرواية، فالحاضر يظل باهت الحضور وضامر الفعل، يظل كحاضر الصوفي قفراً وكآبة وانكساراً، هكذا تبدو التسعينيات المصرية في "يقين العطش" عبر ماترسم من الأحداث الطائفية في المنيا أو من تهريب الآثار وترميمها. وقد تكون الاستدارة عن الحاضر في الجزء الأخير من الرواية أقل أو أصغر منها في الجزأين السابقين، لكن العين تظل لائبة على كل حال خلف "الزمن الآخر". وهكذا يقوم بناء الرواية على الفصول الطويلة التي تستعيد ماعاش ميخائيل ورامة، بالتزاوج المحدود مع لحظة ما من الحاضر، وبالتشدان بين حين وحين لمستقبل يتجاوز الوجود الشقي (الحاضر) ويعيد الماضي السعيد والفردوس المفقود.

[illegible]

ربما تشي لعبة الزمن هذه في ثلاثية الخراط بالتزامن والتكسير والاندغام بين الأزمنة التي يقوم بها زمن الرواية في التجربة الحداثية بعامة. لكن الثلاثية تكتفي من ذلك بأهونه، شأن القصيدة الصوفية. فمزاوجة خطي الحاضر والماضي، مع غلبة الأخير، ومناوشة المستقبل لماماً، هي ديدن الثلاثية التي لاتغيب عنها الرحلة أيضاً، شأن القصيدة الصوفية، سواء أكانت رحلة في الفضاء الطبيعي والعمراني والآثاري، أم كانت رحلة روحية ومعراجاً.

يقول ميخائيل إن قضيته هي أن الماضي لاينقضي. ويقول أيضاً إن الرحلة عنده متصلة في عتمة ضاربة الضوء وسرية، وليست مراحل. وفي (حركة) ترميم الآثار في مآل الثلاثية يعد ميخائيل الترميم كذباً. والفن كذباً، لأنه تجميل، والأصل بكل خشونته أو بهائه أو بكارته، لن يقوم. وللماضي، للأصل الذي لايستعاد مهما بذل الباذل، جماله الخاص الذي لاينبغي ولايجوز إصلاحه أو تعديله أو إعطاؤه صورة مغايرة، مهما كانت مشابهة أو مقاربة، أو حتى مطابقة، لأنها ليست الأصل.

تثبيت هو للماضي إذن وتمجيد، ويأس من الاستفادة يضارع ويصارع نشدانها. إنها المأساة التي تلفع الوجود، فلا يكون لميخائيل سوى أن ينقذف في الكوني، كصوفي حيث الفضاء الطبيعي، والخلود، وحيث الحق. وتلك هي السيرورة الصوفية للرواية في الزمان والمكان، فالماضي والحاضر والمستقبل طيّ الخلود، والبيوت والفنادق والمناطق الأثارية والحدائق والشوارع.. طيّ الفضاء الأكبر: طيّ الفضاء الطبيعي.

في الجزء الأول تحضر الصحراء اللانهائية والنيل والورقة والغصن والحمامة وموجة الزمن الزرقاء الخضراء والزرقاء الثابتة، ويحضر وجه رامة الماثل أبداً في الزمن. وإذ تأخذ ميخائيل صدمة كشف تتفجر تلك العناصر في الفضاء الكوني، فإذ برامة كالكون كله، فيها قبس من كيان متقد متسام وإلهي، وحكايتها مع ميخائيل هي حكاية كونية إلهية، وهما يضربان في عالم خاص قد تحرر من القيود ومضى في طريق بهجة كونية من الحرية والطاقة المبذولة بسخاء.

يسأل ميخائيل محبوبته: "هل تظنين أنك أنت –الحقيقة– موجودة في قلب هذا التيه.. هل تظنين أنك أنت موجودة في كل عالم من هذه الأفلاك التي تتماس، ولكن لا تتداخل، تتساوق ولكن لاتتقاطع أبداً، في كل عام، وحده، من هذه التي تدور، غريبة

كل منها عن الآخر".

هذا السائل هو عينه من صاغ من رامة امرأة خالدة، وخاطبها: "أنت محدودة ومحددة، دانية البحث عن كمال ما، مفقود، وكأنك كاملة، وكأنك خالدة لاتموتين". ورامة تتناسخ من قميص إلى قميص، فهي إيزيس إلهة الحب القديمة والأولى والدائمة، هي العذراء وأم موريس، وأم المسيح وسنتنا الطاهرة وعشتروت وهيرا وديميتر وأفروديت، هي جماع المريمات، والجوهر غير الفاني (رامة والتنين). ورامة هي نعمة، حوريس، حتحور، ليليث، إينانا الأميرة ميريت، بنت الملك رمسيس الخامس، زهرة القمر المنير، محظية السماء، محبوبة رع، أم الإله، بنت رع... (يقين العطش). وأياً كانت أسماؤها، فهي ذات ميخائيل الأخرى كما يجهر.

لكنه أيضاً يرى الأبد كلمة لامعنى لها، والبحث عن الدوام صبياني وبدائي قليلاً، ويخاطب نفسه: "أنت ترى نفسك ميتاً، وتعيش مع الموت، تعيش الموت، تحمله معك، تصبر عليه، وتعانيه، أنت تحمل ميتاً في داخلك، والميت هو أنت أيضاً، قبر متحرك يواري هذا المدفون من غير غطاء ولاكفن".

المحبوبة خالدة إذن والمحب ميت. والخلود والموت، أو الفناء بحسب الإيثار الصوفي الذي يردده ميخائيل، وهو القائل باشتياق الجسد إلى الفناء في الجسد الآخر. إنها أبدية الحب الصوفي التي تتشظى في ثنائياته الشهيرة: الحياة والموت، البقاء والفناء، الجسد والروح، المحب والمحبوب، الهجر والوصال، النقصان والاكتمال، والسلب دوماً في الذات المحبة، والإيجاب دوماً في الذات المحبوبة. وبالطبع، لامكان للمنطق ولا للعقل في هذه المعادلات –الثنائيات، فميخائيل الصوفي يخاطب رامة "لا أحب المنطق. هنا لا أحب العقل"، والطريق سالكة إلى الجنون، وأولها الخمر والسكر.

في (رامة والتنين) حوار مطول بين الحبيبين حول الدونيزية بعامة، وفي ميخائيل بخاصة. والخمر بصنوف لاتحصى لايكاد يغيب عن لقاء الحبيبين، فالنشوة حد الجنون مطلوبة، والجنون غاية ووسيلة، بالخمرة وبدونها. كذلك يتساءل ميخائيل وهولات الجنون جراء علاقته برامة، تصفعه: (هل أنا أجن؟).

لقد سبق النوري إلى القول "العقل عاجز لايدل إلا على عاجز مثله". وسبق ابن عربي إلى أن عدّ الجنون سقف المعرفة في حديثه عن عقلاء المجانين. وهاهو ميخائيل يتقفى هذه الدرب الصوفية، حيث ثنائية العقل والقلب، وصولاً إلى الحق والمعرفة بالرؤيا.

[illegible]

يقول ميخائيل في الجزء الأول مخاطباً رامة: "المعرفة المحرقة هي معرفة من أحب. هذه هي المعرفة، فيم تفكرين؟ كيف تحسين؟ ماذا تقرأين؟ بم تحلمين؟ كيف تتنفسين حتى؟ ماخطاباتك، رؤاك، هذياناتك المخبوءة؟ ماذا في حقيبتك؟ ليس هذا فضولاً، والمعرفة ليست الملكية ولا السيطرة، هي الحق، وحدها، هي الحب". وهذا الحب –الجنس– المعرفة يملأ كل فجوات الماضي والمستقبل، من كما يضيف: هذا الحب ليس تملكاً ذكورياً ولا انتهاكاً للمحبوب، كما سيلي في (يقين العطش)، فميخائيل يرى نفسه مقوماً أساسياً من مقومات جسد رامة. ولئن كان في "رامة والتنين" يرى الحق انهداماً للأسوار وتدفقاً لمياه الحياة المختلطة، فهو في "يقين العطش" يبدي ويعيد في التوله وفي التصوف بالعشق، وفي المطلق توقاً إلى " معرفتك معرفة شاملة في استضاءتك النورانية، وفي ميادئك الأرضية معاً، المعرفة الشاملة، الحب الكلي.

[illegible]

تلك هي الدرب الصوفية التي يحدو لها ابن عربي مرة، إذ يقول: "لو علمته لم يكن". ومرة إذ يقول: "سفور الحقيقة هو إفناء لكل عين سواها". وميخائيل في مضيه على هذه الدرب، شأنه شأن الصوفي، ستغدو عبارته تشبيباً بالمحبوب، وصفاً ومناجاة ومساءلة، وستكون مرة بعد مرة شطحاً، فالشطح –كما قال الطوسي– كلام ترجمه اللسان عن وجد، وميخائيل قد أخذه الوجد، فهو لاينطق عن ذاته، وإنما عما يشاهد، كما قال الجنيد في شطح الصوفي، والمشاهدة هي للمحبوب الذي حدده الجنيد بالله، وحدده ميخائيل برامة جسداً ورمزاً.

لقد تخللت لغة الرواية حوارات بالعامية ومفردات ومتناصات، مما وشى بتعدد مستويات اللغة، ولكن تحت هيمنة اللغة الشاعرية التي تصل إلى الدفق وغنة الغناء والإصاتة والهزج، حيناً بعد حين ، ولعلي لا أبعد إذ أعود إلى ماقال الشاعر الصوفي حسن رضوان في قول المتصوفة:

[illegible]

فثلاثية الخراط لاتسير في نهج مطروق، وربما كان ذلك ما التبس على ناشر الجزء الأول في طبعته الأولى، إذ عده مجموعة قصصية. وهذه الثلاثية غير معنية بأن يغمض بعضها على قارئ. وقد التفت الخراط في هذا الجزء إلى صنيعه اللغوي والبنائي فقال: "ولعل هذا الدفق من الكلام ليس إلا جسراً رقيقاً لا قوام له فوق المهاوي الغائرة المظلمة والمفتوحة في عمق الروح القلقة والأحشاء المتقلبة بالهوى والمضض والاشتهاء والجنون". وفي مقام آخر يضع الخراط لعبته الروائية موضع التساؤل، فنقرأ: "ألا ترى أن هذا الشعر أو التصوف، أو مالست أدري، هو بتر وبتشويه لنفسك أو للعالم؟ ألا تجد زيفاً وزيغاً وكذباً مقصوداً أو غير مقصود. أبيض أو غير أبيض، في هذه الزخرفة الشعرية أو التصوفية أو مالست أدري؟".

هكذا جاء التعبير الكلي عن الفعل الصوفي في ثلاثية الخراط. ولعل هذا التعبير هو مادفع فيصل دراج إلى أن يصف لغة الكاتب بلغة المغترب المتعالي، أو مادفعه مع دوافع أخرى لأن يرى في هذا الشطر من التجربة الحداثية الروائية كهانة جديدة، بينما نعتها غالي شكري بالحداثة الكهنوتية. وفي زعمي أن التعبير الثقافي أو الكلي عن الفعل الصوفي في الرواية يمكن له أن يوفر ويتوفر على حفر في التراث الديني غير الرسمي، وفي الذات، كما يمكن لهذا الفعل أن يشرع الأسئلة في الرواية على الكوني والإنساني عبر مفاصل الإيمان والموت والحب والجسد والطبيعة. فضلاً عن تطلب ذلك كله إلى لغة –لغات أخرى. بيد أن الأمر ليس بهذا اليسر، فالمزالق تحف بالدرب، ومثال الشعر ماثل للعيان، كما هو الأمر في تجربة إدوار الخراط، حيث وصل اللعب اللغوي إلى المجانية في مقاطع الدفق التي تتوخى جرس حرف ما (من رامة والتنين: حرف الحاء ص 92– من يقين العطش: حرف الضاد ص 215...). والأهم هو هيمنة الزمن الذاتي غير التاريخي على الزمن التاريخي، فمع هذه الهيمنة يتقدس الماضي، ويكون مايتعلق بالحاضر وبالمستقبل في الرواية تكأة للماضي واستعادة، وتتوحد الذات وتتضبب الرؤيا، فهل ستعيد الرواية سيرة الفعل الصوفي في الشعر وما آلت إليه هذه السيرة من تأزم في التجربة الحداثية، أم إن الرواية ستستطيع أن تجعل من الفعل الصوفي فيها فعلاً مخصباً؟.

□□□

صــدر

وجوه ومرايا

دراسة..

...........ميخائيل عيد

النَّقد الحــرّ

[illegible]

محمّد عزّام

[illegible]

وكما حاول (النقد السيميائي) التخلص من انغلاقية المنهج البنيوي الشكلي، حين راح يستبطن أعماق الدلالات والعلاقات كرموز أدبية، فإن النقد البنيوي التكويني أيضاً حاول ربط الإنتاج الأدبي بالبيئة الاجتماعية التي أبدعته. ومثلهما حاول (النقد الحر) الخروج من صرامة الوصفية والمثولية إلى تداعيات حرة تبدأ بالتعاطف العفوي مع النّص المقروء وتمرّ بالدراسة الموضوعية، وتنتهي بالتفكير الحر الطليق.

ورولان بارت هو أول من قال بهذا المنهج (المنهج الحر) في النقد الأدبي. ومن المعلوم أن رولان بارت R. BARTHES (1915–1980) ناقد فرنسي وكاتب لامع لايمكن حصر اهتماماته. وأنه كان حديث العالم كله في الفكر النقدي والأدبي. وقد تقلّب بين مذاهب فكرية وأدبية عديدة: الوجودية، والماركسية، والبنيوية، والألسنية، والنّصية. وهو في مراحله جميعاً يحاول تجاوز حدوده السابقة، ويتأبّى على التصنيفات الجاهزة. وحتى ضمن المنهج النقدي الواحد فإن له اجتهاده وخصوصيته.

[illegible]

ورولان بارت هو لحظة باهرة في تاريخ النقد الأدبي المعاصر في أعين عشاق الأدب. كان يقول: "كل منهج كبير هو نوع من التخييل". ولهذا فكثيراً ما اتّهم بتفسير منهجه وطريقته وموقفه، والقفز من منهج نقدي إلى آخر بلا سابق إنذار فحسب، بل يرغب في أن يتجاوز الإنسان نفسه باستمرار، وأن يكون من المناهج والمذاهب، مادام هو الذي يبدعها، والمبدعون أكبر من المذاهب، ماداموا هم الذين يرسمون حدودها. ولهذا كان من الصعب على المبدع الكبير أن يُستوعب في قالب محدد، لأنه يرى القوالب قيوداً على الإبداع. وهكذا كان رولان بارت ناقداً فذّاً أكبر من المناهج والمذاهب، وإن لامسها حيناً، وفارقها أحياناً. فقد بدأ بالنقد (البنيوي الشكلي)، فالنقد (السيميائي) فالنقد (النّصّي) فالنقد (الحرّ) حيث تاق إلى التحرر من سلطة أي منهج نقدي، وترك العنان لخياله ورؤاه في أن يجوب آفاق النّص المفقود، ويبدع النّص الثاني من خلال النّص المقروء، علماً بأن هذه المراحل لم تكن منفصلة عن بعضها بعضاً، وإنما هي متداخلة عبر العقود الثلاثة التي أنتج فيها بارت نصوصه النقدية. وكان بارت يقول: *[illegible]*

[illegible]

(من خطاب بارت الافتتاحي لدرس السيميولوجيا الأدبية عام 1977).

هكذا كان بارت في تحوّل فكري دائب. لايتجمد عند حدود مرحلة بعينها كما كان يفعل كثير من الأدباء والنقاد الشيوخ الذين تصلّبت شرايينهم وآراؤهم. بل كان دائم الحركة والحيوية والشباب في خضم الحياة الثقافية والنقدية. وهكذا انتقل بارت من مرحلة

النقد البنيوي، فالنقد السيميائي، فالحرّ.

1-مرحلة النقد السوسيولوجي:

الثقافة التي كانت موجودة، في بداية الخمسينيات على الساحة الفرنسية، هي الوجودية والماركسية. وكلتاهما تؤمن بالالتزام. لكن النقد كان مايزال جامعياً (كلاسياً). ومن هنا، محاولة بارت البحث عن تقييم نقدي جديد للكمّ المتراكم في الثقافة الفرنسية يضع في اعتباره تأصيل البعد التاريخي للحدث الاجتماعي والسياسي، وذلك بإسقاط أقنعة (الشمولية) عن المستجدّات الخاصة واستنباط (ماوراء الكلام)، عبر نشر لغة نقدية جديدة تستلهم شروطها من الوجودية والفرويدية والماركسية، وتتناقض مع الثوابت النقدية والموروث الكلاسي. وقد وضع بارت في هذه المرحلة كتابه (درجة الصفر في الكتابة) 1953 الذي يعتبر البيان (المانيفستو) السوسيولوجي لبارت، حيث يؤكد فيه أهمية الإبداع الأدبي من خلال لغة الكاتب، ويحاول الجمع بين السوسيولوجيا الأدبية والألسنية، في محاولة للكشف عن جذور اللغة والأبعاد التاريخية لها، في محاولة لفضّ اشتباك الأسلوب بالمضمون، وتأكيد على أن للكتابة حياتها الخاصة المستقلة عن حياة مبدعها.

وقد طرح بارت، في هذه المرحلة، فكرته عن (درجة الصفر في الكتابة)، وهي تتضمّن (الكتابة البيضاء) المحايدة، البريئة، المجرّدة من الأفكار المقبولة، والتي استخدمها ألبير كامو في روايته (الغريب)، كجواب مناسب، ارتآه آنذاك، لسؤال جان بول سارتر في كتابه (ما الأدب؟).

كان بارت يرغب في (تحرير) النصوص من الاختبارات الاتفاقية، بحثاً عن كتابة (خاصة) مستقلة عن حياة مؤلفها، بعد أن انفجرت الكتابة الكلاسية، وأصبح الأدب إشكالية اللغة. وقد استطاع بارت الجمع بين خطاب العالِم المحلل، وخطاب الناقد، بفرض توضح تبعية الكتابة لما هو خارج الذات، وقد احتلّ هذا الكتيّب، لدى جيل الطليعة الفرنسية، نفس المكانة التي احتلّها كتاب سارتر: ما الأدب بالنسبة لجيل الأربعينيات.

•••

2-مرحلة النقد البنيوي:

يُعنى المنهج البنيوي في النقد بدراسة (البنيات) اللغوية، وإبراز (العلاقات) التركيبية بين عناصر الجملة، دون أن يهتم بالجانب الدلالي الناتج عن تغيير التركيب. وهو يعتبر (النّص بنية ذات دلالة). فيحصر همّه في دراسة النّص وحده، مستبعداً عنصرين على الأقل أسهما في الابتعاد عن (أدبية) الأدب، هما: المبدع، والظرف الاجتماعي، ويدرس (العلاقات) بين العناصر، ويكشف الروابط القائمة بين الأبنية المختلفة، وذلك بهدف فهم حقيقتها، والتحكم فيها، ثم إعادة ترتيبها وتركيبها في (بناء) كلّي جديد.

هكذا تبدو أهمّ مميزات النقد البنيوي في أنه يخلّص النقد من أهواء الناقد ومعتقداته الخاصة، كي لايصبح النقد صورة عن أفكار الناقد كما يخلّص النّصّ الأدبي من ظروفه الاجتماعية، ويسبغ عليه الصفة العلمية الانطباعية والتأثرية.

ويُعد بارت أبا النقد البنيوي الفرنسي. وقد وضع فيه كتابين هما (عن راسين: محاولة في نقد البنية) 1963، و (التحليل البنيوي للقصص) 1966 في كتابه (عن راسين) وضع بارت نفسه داخل العالم الراسيني، ليصف سكانه، دون أي مرجع خارجي. وغايته تأسيس نوع من الأنثربولوجيا الراسينية: بنيوية وتحليلية في آن: بنيوية في موضوعها، لأن المأساة تُعالج هنا باعتبارها نظاماً من الوحدات الوظائف. وتحليلية لأن لغة التحليل هي وحدها اليوم مستعدة لاستقبال خوف العالم.

وفي كتابه (التحليل البنيوي للقصص) حلّل بارت مفاهيم السرد، ولغة السرد، ونظام السرد، والأعمال (الشخصيات الروائية)، والوظائف (الوحدات) تحليلاً علمياً دقيقاً وصارماً، يمكن أن يكون نموذجاً يُحتذى في التحليل البنيوي للقصص.

••

3-مرحلة النقد السيميائي:

أصبحت السيمياء منهجاً في المعرفة، هدفه وضع حقائق صالحة لكل الحقول التي تُستعمل فيها الأنظمة العلامية: اللغوية، وغير اللغوية. وهذا ما يذهب إليه بارت الذي يعتبر السيمياء علماً يستمدّ أصوله النظرية من الألسنية، لأنه فرع منها، ويعتبر

(النّص) الأدبي مشتملاً على بنيتين: ظاهرة، وعميقة، يجب تحليلهما، وبيان مابينهما من (علاقات)، لأن انسجام النّص الأدبي ناتج عن تضمّنه بنية عميقة محكمة التركيب.

وتتألف (البنية الظاهرة) في النّص الأدبي من الصياغة التعبيرية، فينبغي على الناقد تحليل خصائص هذه (البنية)، وعلاقة اللغة بالسياق الخارجي. أما (البنية العميقة) فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي، حيث يتم تحليل البناء الوظيفي، والعلاقات بين الفاعلين.

في كتابه: ميثولوجيات (1957) يحلل بارت بعض عناصر الحياة البورجوازية المعاصرة، كالأزياء والمسرح والملاكمة والأدب والصحافة والطعام والزواج... الخ. وكيف تحولت إلى (أساطير) في حياتنا اليومية، فيسقط عنها القناع الأيديولوجي للبورجوازية معتبراً الأسطورة نظاماً سيميولوجياً، ولغة مسروقة.

وفي كتابه: مبادئ السيميولوجيا (1965) يسهم بارت في إرساء دعائم هذا العلم الجديد، مع أقطاب البحث السيميائي في النقد الأدبي، أمثال كريستيفا، وجينيت، وفيرون، وغيرهم، فيعرض للسان والكلام، وللّدال والمدلول، وللمركب والنظام... الخ.

وفي كتابه: نظام الموضة (1967) يدرس –تطبيقياً– الأزياء النسوية في مجلات (الموضة): بقصد البحث عن المعنى الذي يمكن أن تنطوي عليه عناصر الزّي.

وفي كتابه: امبراطورية العلامات (1970) الذي خصصه بارت لتحليل مشاهداته في اليابان، بعد زيارته لها. ينتصر فيه للشعري، والباذخ، والهايكو. يثبت قدرته العجيبة على النفاذ، عبر سطح الأعمال الأدبية والمرئيات، إلى قراءة عميقة لبلد لم تُتح له الإقامة الكافية فيه. وقد دلّ فيه على إمكانية فائقة في التغلغل، عبر المرئيات، لتخطيط العقلية الإشارية للمجتمع الياباني.

••

4-مرحلة النقد الحر:

هي المرحلة الأخيرة من النقد البارتي، حيث وجد نفسه أكبر من المناهج النقدية التي تجاوزها، بعد أن خلّف على كل منها بصماته الشخصية، وترك لخياله العنان ليحلّق في فضاء (منهج نقدي حر) يؤكد فيه إرادته في الوصول إلى مرحلة الأديب، حيث لايظل النقد (خطاباً حول خطاب)، وليس تعليقاً حول النّص المقروء، وإنما يصبح النقد إبداعاً جديداً لنصّ جديد، يوازي النّص المقروء، لايشرحه أو يفسره، ويتجاوز فيه الناقد ذاته إشارة حرّة، يملؤها بدالّ عائم لايحدّ بمدلول. ولهذا جاءت كتابات بارت النقدية، في مرحلته الأخيرة، إبداعاً نصّياً، مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية، وشملت مسائل الفكر المعاصر، ليس في الأدب وحده، وإنما أيضاً في السوسيولوجيا والسيميولوجيا والثقافة بشكل عام.

وقد انصرف بارت، في هذه المرحلة، إلى النصوص ومتعتها. وكان ذلك بمثابة انصراف عن السياسة، فإخفاق إضرابات الطلاب في أيار 1968 في فرنسا أحدث انقسامات، وأعقب يأساً وشعوراً بعدم جدوى العمل السياسي، فجنح المفكرون إلى الانسحاب نحو مساعٍ أكاديمية، وأنشطة أدبية. واتجه بارت نحو (النصوص) ولذّتها، وعالج قضية (تحرّر) القارئ والناقد.

كان بارت، في بداية السبعينيات، قطب مجموعة مجلة (تل كل Tel quell) التي تحوّلت (ثورتها الثقافية) الماويّة إلى اهتمام بتفاعل النصوص وقوة اللغة، بعد أن آمنت بضرورة التركيز على اللغة لإعادة خلقها، وتحرير قوتها الفاعلة في تشكيل طليعة ثقافية تسعى إلى تغيير المجتمع، وتتمثل هذه المجموعة بمثقفي اليسار الراديكالي الملتزم بالفعل السياسي: جوليا كريستيفا وفيليب سولرز وغيرهما. في حين أخذ بارت يتجنّب الالتزام السياسي، حيث أطلق على نفسه صفة (مؤخرة الطليعة).

لقد حاول بارت التخلّص من منهجية النقد السيميائي ودلالاته، ليصل إلى (النقد الحر) الذي جعله يستغرق في متعته لذيّة خاصة، بعد أن تحرّر من المناهج النقدية والتقدمية، واليسارية، والسارترية، والماركسية، والتحليل النفسي... من أجل أن ينغمس في اللغة وحدها، ويستخرج المحتوى اللاواعي من اللغة الواعية، ويخلق لغات شارحة لفصول جديدة في لذّته النّصيّة، مستمتعاً بالقراءة على نحو يغدو معه النّص موضع لذته ومنطلقاً لتأملاته.

بيد أن اللاأيديولوجيا إذا كانت هي نفسها (أيديولوجيا)، باعتبارها اختياراً فكرياً. فإن اللامنهجية هي أيضاً (منهج)، باعتبارها قراراً حراً يرغب صاحبه في التحرّر من المناهج والأيديولوجيات، لينطلق دون قوانين أو قواعد، لأنه يرى نفسه أكبر من القوانين

والقواعد. هكذا وجد بارت المناهج النقدية ليست أكثر من إمكانيات للفهم فحسب، وأنه يمكن تعدّد هذه المناهج وتطويرها، وتجاوزها وهكذا تجاوز بارت (النقد السوسيولوجي) حين وجده يركّز على المؤثرات الخارجية على النّص أكثر من تركيزه على النّص وحده.

وحين وجد النقد البنيوي الشكلي ينحصر في النصّ وحده، لايتعدّاه ويغلق الأبواب والمنافذ على النّص، تبنّى (النقد السيميائي) الذي يوفّر له حرية أكبر في الانطلاق وراء الدّال والمدلول والدلالة ويجعل النّص مفتوحاً على اللغة والعالم، ويرى فيه تحوّلاً لامحدوداً للمدلولات، من خلال تحرّك الدّال الذي ينطلق بطاقة غير محدودة، ولذلك فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز، وفيه تحقّق النّص حدّاً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكليّة، لأنه مبنى على الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية، ولذلك فإن النّص يستجيب للانتشار والتوسع. وهنا لايعود المؤلف رمزاً لأبوّة النّص، ولايعود البداية ولا الغاية، وإنما يعود المؤلف إلى نصّه كضيف فقط، لأن النّص أصبح مفتوحاً على الدلالات، وأصبح كل قارئ ينتج نصّه الذي يبنيه على النّص الماثل. بيد أن بارت حين وجد (المنهج السيميائي).محصوراً بآفاق الدلالة، تجاوزه إلى (النقد الحر) الذي ينطلق فيه الناقد، كما الأديب المبدع، في إبداع نصوص قديمة جديدة توازي النصوص المنقودة.

ويعرّف بارت (الحداثة) بأنها: "أن تجرّب كل أزرار الترانزيستور عساك تلتقط محطة ما". وقد أوصلته مطاردة المعاني إلى أن يفكّر بعالم معفى من المعنى، كما يُعفى المرء من الخدمة العسكرية. ولهذا راح يحلم بالاستراحة من الدلالات، ليصل إلى البياض المطلق، والكتابة النفي أو المحو أو الحياد أو التلاشي أو (درجة الصفر). ووجد ذلك في شعر مالارميه، فاعتبره (هاملت) الكتابة الحديثة التي انطلقت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كتب بارت مرة: "يجب أن ننفصل عن عالم الدلالات الحزين، وندخل هذا الخيال العقلاني محبة الرغبة ومطالب الجسد. آنذاك يكون النّص، وتكون نظريته". وهذا يعني الخروج بالنص الإبداعي من مأزق التنظير الجاف، إلى متع الأشواق ولذائذ الرغبات. وهكذا خرج بارت من دلالات المجتمع إلى دلالاته الخاصة وتوجّه من (ميثولوجيا) المجتمع الحديث إلى صمته الداخلي وحقيقته الخاصة.

وفي مرحلة (النقد الحر) هذه يجعل بارت القراءة عملاً من أعمال الذاكرة، توقظ المعاني والرسوبات السابقة، داخل توالد مستمر للنص نفسه، وبهذا ينجو القارئ من سجن اللغة، ويتجه نحو حرية نسبية في علاقته مع الكاتب، حرية النّص الذي يتحول إلى كائن حيّ مستقل، ينبض في كل الاتجاهات، دون أن تكون هذه الحركة عبثاً.

ومثل هذه القراءة تخلّص النّص من القراءة الاستهلاكية السريعة التي لاتسمح إلا بقراءة واحدة للنص. هكذا يمكن أن يتحوّل القارئ، بعد عشرات القراءات، إلى منتج للنص، أي إلى كاتب، فيخرج من دائرة استهلاك الثقافة المنشورة وتصير (لذّة النّص) نوعاً من شرود القارئ، حتى إنه ليجد في ماليس بمقروء نصّاً، يقول بارت: "لقد أحسست بوعي قوي للنصّ والنّصية في أحد وديان المغرب، حيث كانت تصلني مجسدة فرجيلية: عصافير، وصراخ بعيد للأطفال، وحفيف أوراق شجر الليمون. ولكن على مدى النهار، بأكمله –أسمع صوت محرّك المضخة الرتيب. هذا هو النّص. إنه قصيدة ريفية تتقطعها آله ما".

وهكذا تحول بارت إلى كاتب انطباعي، يلاحق نبض جسده المتواتر مع تقدّم النّص. لقد ارتاح من علم الدلالات، إلى (اللذة) المارّة عبر الجسد، جسد الكلمات والقارئ. لقد انقاد للذات التي لم يبق لها من شيء سليم في هذا العالم المفكك. وعلى ضوء هذا (المنهج الحر) الذي اعتمده بارت خلال العشر سنوات الأخيرة من حياته، وضع كتبه النقدية: ساد، فورييه، لويولا (1971)، ولذة النّص (1973)، والغرفة المضيئة (1980). وفيها جميعاً يؤكد رغبته، كقارئ ناقد في الانطلاق إلى آفاق بوحي النّص، حتى يصل إلى مرحلة (عشق النّص)، حيث (لذة النّص) ومتعته، وحيث يجمع الناقد بين الفنان والشاعر والروائي والفيلسوف متحداً باللغة، وحالاً فيها، وجاعلاً تجسيداً لذاته ونفسه. وبذلك يدخل عالم الإبداع الأدبي، بالإضافة إلى عالم النقد الجديد.

في كتابه (ساد، فورييه، لويولا) يكشف بارت عن (ائتلاف الاختلاف) بين الكاتب الجنسي (المركيز دي ساد) والطوباوي (فورييه)، وقديس الجزويت (لويولا)، ويجعل وجه الشبه بين هؤلاء الثلاثة صارم لاهوادة فيه ولا مرونة.

وهؤلاء الكتّاب الثلاثة متعارضون، ظاهرياً، في كل شيء: فالكاتب الشيطاني (ساد) هو أشهر كاتب جنسي يتلذّذ بتعذيب غيره، حتى لقد نسبت (السادية) إليه. والطوباوي العظيم (فورييه) اشتراكي يحلم، بمجتمعات خيالية ينال الفرد بقدر مايعمل. وقديس الجزويت (لويولا) راهب ديني خلّف تمارين ورياضات روحية. فما الذي يجمع بينهم، رغم تنافرهم؟

إنه رغبتهم في (الكتابة) حيث لايكبت كل منهم رغبته، بل يكتبها، وحيث تشكل الكتابة لدى كل منهم ملجأ وموقداً لانبثاق النار الكتابية. كتابة يكفّ فيها منهم عن أن يكون ماهو عليه، فيتحرّر من الأغلال التي تعطيه صفته العامة. يقول بارت: "إن التدخل الاجتماعي لنصّ ما لايُقاس بشعبية الاهتمام به، ولا بوفاء القوانين التي يخوّلها لنفسه مجتمع أيديولوجيا وفلسفة لتنسجم معهم هو أنفسهم في أجمل حركة معقول تاريخي، وهذا التجاوز اسمه: الكتابة". (ساد ص16).

هكذا يرغب بارت في أن تقدم (الكتابة) نفسها بوصفها تحريضاً للخطاب الأيديولوجي السائد، وفعلاً صريحاً للتحرّر الثقافي، ويرغب في أن يصبح قارئه واحداً من هؤلاء الثلاثة، فيشكّل النّص على هواه، وفقاً لنظام تلذّذه، سعياً وراء اقتصاد تلذّذ أعلى، ينسى فيه النّصّ مهامه الفكرية، ويلبس بعده الإيحائي.

وفي هذه المرحلة الأخيرة من حياة بارت النقدية، (مرحلة النقد الحر) ينبذ بارت بداياته في الاستعمال السوسيولوجي والأيديولوجي للغة، ويستمرّ في إنتاج النصوص التي أصبحت هي ذاتها موضوعاً خالصاً للذّة، التي ترتبط برسالة النّص والسرّية للمركيز دي ساد. حيث لاتدور حول جنس فعلي، بل حول حال مكتف بنفسه، ولا يهتم بارت بساد كفرد، بل كمرسل لسنّة يتناولها بالدراسة.

والوصل بن هذه الشخصيات الثلاث انتهاك صادم للمحرّمات يُراد به دغدغة حواس القارئ، ويتكشف عن مستويات متباينة من السخرية التي تخايلنا دلالاتها النابعة من التعارضات. وهو يقترح، على نحو ما فعل في س/ز وماسوف يؤكده في (لذّة النّص) بأن يقوم القارئ بالإسهام في وقائع النّص.

ولكي يغدو القارئ قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة، وعلى نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحدّ لذاكرة القارئ، بحيث يغدو النّص نفسه نصّاً داخلياً أكثر من كونه نصاً نهائياً أو محدداً، أن القارئ يفسّر النّص بطريقته الخاصة ويحرص بارت على ألا يكون الربط بين ساد وفورييه ولويولا مصدراً لأي حكم بالقيمة ماعدا القيمة الفنية التي تجعل منهم مؤسسي لغة تخلق معنى جديداً. وإنه ليريد (تحرير) هذه الشخصيات ليجعل منها شخصيات (محتملة)، و (ائتلاف) الاختلاف بينها، ليظهر أن الكاتب الشيطان (ساد) يشبه الطوباوي العظيم (فورييه) الذي يشبه بدوره قديس الجزويت (لويولا)، لأنهم جميعاً يقيمون اللذة والسعادة على أساس نظام صارم، وأن لغتهم لا يمكن فضّ مغاليقها إلا بمساعدة السيميولوجيا، لأن (فورييه) مثلاً يقسم النوع الإنساني إلى 1620 عاطفة ثابتة، و (ساد) يقسم الاستمناء إلى أوضاع وأشكال ووقائع، و (لويولا) يمزق الجسد الذي تتعرّفه الحواس الخمس.

لقد أصبحت (لذة) بارت في اللعب بالكلمات، حيث ينغمس في اللغة وحدها، فيستخرج المحتوى اللاواعي من اللغة الواعية، ويخلق لغات شارحة لنصوص جديدة، وينغمس في لذّته النصية، مستمتعاً بالقراءة، ومؤكداً أن (الكتابة) ممارسة شهوانية. وتتفجر هذه اللذة الجنسية في كتابه (لذّة النّص)، وإن كانت بدورها قد وجدت في كتبه السابقة، فقد اعتبر بارت، في كتابه (درجة الصفر في الكتابة) أن الأسلوب الفلوبيري إيقاع مكتوب يخلق نوعاً من السحر ، يمسّ حاسة سادسة. أدبية بصفة خالصة، حاسة باطنية بالنسبة لمنتجي الأدب ومستهلكيه.

وكذلك فإن (القراءة) هي عمل شهواني أيضاً، وهي حركة للرغبة، اتصال خفي بين ذات وذات، فالقارئ يخضع منحنيات الكتابة لشهوانية رغبته. ويؤكد بارت أن المعنى المنقول ليس مهماً، وإنما المهم هو النقل ذاته، حيث إيحاؤه وشعريته وأسلوبيته، وذلك أن الكلمات تشعّ في ماحولها، وتصبح فراشات ملوّنة، تحمل على أجنحة الحلم ناظرها وقارئها في مرحلة لذّته إلى آفاق قصيّة.

هل يمكن للنص المكتوب أن يفتض بكارة القارئ؟ نعم، وحتى لقارئ ناقد متمرّس مثل بارت. فقد انبهر ، بشكل مفاجئ، بالبروز المجنون.لأثاث ليلي في نص فورييه، فصرخ: "لقد استحوذ الشكل عليّ" (ساد ص 96). هذا يعني أن فعل القراءة هو فعل شهواني ناتج عن الرغبة في البحث حيث يظل الجسد مستنفراً حتى يحقق رغبته الخاصة. وكذلك يظل القارئ في سفر الرغبة، يفتش عن متعة النّص حتى يجدها. وقد لايجدها إذا ماكان النّص ضئيل القيمة الفنية.

لهذا يؤكد بارت ضرورة تثمين الأعمال الأدبية، انطلاقاً من الدّقة الوضعية للتفصيل، والإشارة المرهفة والدقيقة والمتميزّة وهي تبرز الرغبة الجسدية في اللحظة التي يهدّد فيها المعنى بالارتقاء على حساب الشهوة الحسّية، وذلك أ ن صفة اللون أو الطعم أو صورة الشيء الدقيقة، هي مانبعث الشهوة، وبالتالي اللذة، في أوصال القارئ الذي ينبغي أن يكون على قدر عال من الثقافة الفنية والعامة، بالنّص الجيد، يقول بارت: "تتدلّى الكلمات كأجمل ماتكون الفواكه من الشجرة اللامبالية للمحكي. وذلك في العمق هو حلم الكاتب". (مقالات نقدية جديدة ص113).

إن التلميح لأشد متعة من التصريح، وإن التلويح لأكثر إثارة من الظهور المباشر، فقد لاتكون اللذة في وصف الوعي، أو في وصف المناطق الجنسية من الجسد، ولكن في ترك (الشيء) يُرى بعين الخيال، وليس بعين الكاتب، من خلال، ودون الكشف عنه، كما في: "انحسر الثوب عن...." إن النقاط المتعددة المرصوفة إلى جانب بعضها بعضاً تتيح لخيال القارئ أن يملأها بما يشاء من رغبة لذّية، بخلاف الأمر إذا ملأها الكاتب بأوصاف جنسية تمنع القارئ من بهجة التخييل. وكما كنا نبحث، نحن صغار، عن قلب الشوكولا المخبوء، فكذلك يبحث القارئ عبر السرد والتشويق عن الرمز والمتعة، وينتظر من ذلك الجزء المخبوء ضمن النّص الأدبي.

**

في كتابه: لذّة النّص (1973) لايعرض بارت مذاهب اللّذة والسعادة في الفلسفة والفكر الإنساني، ولا ينشئ نصوصاً لذّية، وإنما يكتفي بالحديث "عن اللذّة، لذة النّص الكتابي، دون أن يتعرّض للذائذ الجسد، يقول بارت: "أحب النّص، لأنه بالنسبة إليّ هو هذا الفضاء اللغوي النادر الذي يغيب فيه كل شجار وتغيب فيه كل مماحكة لفظية. ليس النص أبداً حواراً، وليس فيه من مخاطر المراوغة والعدوان والمساومة. وإذا كنت قد قبلت أن أحكم على نصّ ماحسب اللّذة، فأنا لاأسمح لنفسي بالقول: هذا نص جيد، وذاك نصّ رديء، إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد".

ويتساءل بارت: لكأن فكرة اللذة لم تعد تغري أحداً، ولكأن مجتمعنا الرصين والعنيف قد أُصيب بالبرود الجنسي. ولكن بارت يميّز بين (نصّ اللذة) و(نص المتعة) فالأول هو ذلك الذي يهب الغبطة، ويُرضي. إنه النّص المنحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. بينما يضعك (نص المتعة) في حالة ضياع. ويحيل الراحة رهقاً، وينسف الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ، كما يزعزع قيمه وذوقه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة. فهل يمكن جمع (اللذة) و(المتعة) معاً؟

إن ذاتاً تحاول ذلك لهي ذات تنطوي على مفارقة تاريخية، وهي ذات منحرفة. ذلك أن (لذة النص) أو (نص اللذة) هي تعبيران ملتبسان، إذ لا توجد في اللغة الفرنسية كلمة تشمل في وقت واحد اللذة (الرضى) والمتعة (التلاشي). فاللذة هنا تتّسع تارة لتشمل المتعة، وتتعارض معها تارة أخرى. فهل اللذة إلا متعة الدنيا؟ وهل المتعة إلا لذة قصوى؟ أليست اللذة متعة لحقها الوهن، وقبلت ثم حُرِّفت عبر تسلسل من المصالحات؟ أم هل المتعة إلا لذة عنيفة مباشرة؟

ويتعلّق على الجواب بنعم أو لا تاريخ حداثتنا. فإذا قلت إن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة، فإني أقول إن السلام قد عاد إلى التاريخ. وبهذا يكون نص المتعة هو التطور المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذة.

ولاتكون الطليعة سوى الشكل المتقدم والمتحرر لثقافة الماضي، فاليوم يخرج من الأمس، وإنتاج (آلان روب غرييه) موجود في أعمال (فلوبير)، وأعمال (سولبرز) كامنة في أعمال (رابليه)، وكل نتاج (نيكولا دي ستايل) مجتمع في سنتيمتر من أعمال (سيزان). وأما إذا رأيت، على عكس هذا، أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان، وأنهما لا تلتقيان، وأن مايقوم بينهما هو شيء أكثر من حرب أو معركة. إذا اعتقدت ذلك، فإن تاريخنا ليس هادئاً ولا عاقلاً، وإن نصّ المتعة فيه ينبثق دائماً على فضائحي.

وثمة طريقة قدّمها علم النفس للتفريق بين نصّ اللذة ونصّ المتعة هي أن اللذة قابلة للوصف. أما المتعة فليست كذلك، وأن النقد ينصّب دائماً على نصوص اللذة، بينما لايتناول أبداً نصوص المتعة. ومع (كاتب) المتعة و(قارئها) يبدأ النّص المستحيل، حيث لايمكن الكلام (عن) مثل هذا النّص، بل يمكن الكلام ((فيه)).

ويرى بارت أننا نقرأ (نصّ اللذة) وكأننا ذبابة تطير في فضاء غرفة، تقوم بانعطافات مفاجئة غير مجدية. وأن النّص بحاجة إلى (ظلّ). وهو قليل من الأيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات، وهذه كلها أشباح وأورام. ولكنها "سحاب" ضروري.

والنّص –عند بارت– تميمة. وهذه التميمة ترغب في قارئ النّص ودّ القارئ عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية تتصل بالمفردات وبالمراجع وبقابلية القراءة. أما (المؤلف) فيضيع وسط النّص، لا وراءه. بعد أن مات المؤلف من حيث هو مؤسسة، واختفى شخصه المدني والغرامي والسّيري، ولم يعد يمارس على إبداعه تلك الأبوّة الرائعة التي تكفّل بها تاريخ الأدب والتعليم.

يعز . اللذة
يحجب المتعة أم
تجد أ ك أريفة
يخضع زمذ عزتق
تكتق لص ب لة.

يبعث النّص في قارئه لذة أحسن إذا ماتمكن من أن يجعله ينعت إليه بكيفيّة غير مباشرة، إذا مادفعه، وهو يقرأ، إلى أن

يرفع رأسه عالياً، ليسمع شيئاً آخر . عن اللذة لن يستطيع أن يكون غير نص قصير ، لأن اللذة لاتسمح لنفسها بالتعبير إلا من خلال طلب غير مباشر ، وما دمنا نتشبث باسم اللذة ذاته، فإن كل نص عن اللذة لن يكون إلا إرجائياً. وسيكون مدخلاً لنص لن يُكتب أبداً، مثله في ذلك مثل الإنتاجات الفنية المعاصرة التي تستنفذ ضرورة وجودها بمجرد ماتُرى أو تُشاهد.

وعندما يتساءل بارت: هل (الكتابة) بلذة توجب (القراءة) بلذة أيضا؟ وهل (القراءة) بلذة تعني أن (الكاتب) قد كتب بلذة أيضاً؟ فإنه يرى أن الكاتب لايبحث عن شخص القارئ، بل عن فضاء الكتابة، وهو حين يكتب يتخذ لغة آمرة آلية خالية من العواطف، في حقل قابل للتوسع والانتشار . ومايكتبه بارد جنسياً . مالم يدخله العصاب. فإذا دخله غنجت النصوص وأصبحت مغرية أصبحت الكتابة علم متع اللغة.

وفي تقويم أعمال الحداثة قد تأتي قيمة هذه الأعمال من كونها ذات وجهين: أحدهما هدمي مفضّل لأنه وجه العنف، وثانيهما أوزان الشعر وإيقاعاته ولغته.

ويشدّد بارت على (القراءة) التي تستوحي ماخلف السطور والكلمات، فيرى أن طلاقاً قاسياً يطبع أدبنا، وتحافظ المؤسسة الأدبية على وجوده، بين صانع النّص ومستعمله، بين (الكاتب) و (القارئ)، يصيب القارئ بنوع من العطالة وعدم الفاعلية. وبدلاً من أن يقوم القارئ باللعب، فيجرّب لذة الدال ومتعة الكتابة، فإنه ليس لديه سوى قبول النّص أو رفضه. فلا تعود القراءة سوى استفتاء فما يمكن أن يُقرأ ولاتُعاد كتابته هو القابل للقراءة، إنه النّص الكلاسي.

إن مايتذوقه القارئ في قصة من القصص ليس مضمونها المباشر ، ولابنيتها، وإنما الآفاق الفكرية التي يرتادها الخيال بوساطتها. من هنا يمكن القول إن هناك نوعين من القراءة: قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصة، وتهتم بامتداد النّص، وتجهل ألاعيب اللغة. فقارئ جول فيرن مثلاً يمضي سريعاً على هدفه، وهو الوصول إلى النهاية.

إن التعطش للمعرفة ليدفع بالقارئ إلى أن يتجاوز بعض الفقرات التي يحسّها مملّة، لكي يصل بسرعة إلى مبتغاه من المعرفة، وإنه ليقفز أحياناً فوق الوصف والشرح والتأملات، كمتفرج في ملهى ليلي يستعجل الراقصة التي تخلع ملابسها قطعة قطعة.

وأما النوع الثاني من القراءة فهي التي تلتصق بالنّص، وتقرؤه حرفياً، إنها (الاستبطان) الذي تنثال منه الغبطة، عن طريق الكلمات الموحية الفاتنة أو الجارحة في الأدب العظيم. أما في (الأدب الشعبي) فليست الألفاظ سوى أداة أو حلية تختفي عندها كل فعالية شعرية أودلالية.

إن اللغة مفهومة، واللغة المكرورة تصبح قديمة. كل المؤسسات الرسمية للغة هي آلات تكرار ، بدءاً بالمدرسة، والجامعة، ومروراً بالمجتمع والبيئة، ذاتها بوسائل الإعلام. كلها تعيد البنية نفسها والمعنى نفسه. إن القالب القولي المكرر هو صنيعة سياسية، وهو الصورة العظمى للأيديولوجيا. ومقابل هذا يكون الجديد المتعة حين تكون الكلمة غضّة أو مباغتة. فثمة كلمات تلمع في بعض النصوص كشموس، أو كنجوم في ليل داج.

من هنا تنتج سلطة اللغة لغة السلطة وتصبح جميعاً أسراها. وذلك لأن كل لغة تقاتل لتحظى بالسيطرة. فإذا ما انتهت إليها السلطة انتشرت في جميع ميادين الحياة، لتصبح بعد ذلك "طبيعية"، لأنها لغة الصحف والإذاعة والتلفزة والمحادثة...

ولكن هذه اللغة (الطبيعية) هي استلاب سياسي، أي إسقاط حق اللذة في مجتمع تفعل فيه منظومتان أخلاقيتان: منظومة الغالبية التي تمجّد السطح، ومنظومة الجماعات الصغيرة التي تتبنّى الصرامة السياسية أو العلمية. ومن هنا فإن بارت يرى أن النّص هو ذلك الشخص المرح الذي يكشف دبره للسياسي، وأن الكاتب ما إن ينبس بكلمة عن (لذة النّص) حتى ينقضّ عليه شرطيان: شرطي سياسي، وشرطي نفسي، باعتبار اللذة انحرافاً أو ذنباً.

وينتهي بارت إلى أن على النّص أن يقترب من (لذائذ) الحياة مثل الطعام واللقاء والحديقة... الخ. وبهذا يتمّ إلحاقه بالجدول الشخصي لشهواتنا، أو أن يتم بوساطة النّص فتح طريق للمتعة والضياع الذاتي الكبير .

هكذا يبدو (النقد الحر) عند بارت تالياً للنقد البنيوي، ورداً على انغلاقه، حيث انطلق (النقد الحر) في تداعيات حرة تبدأ من التعاطف العفوي للنص المقروء، إلى الدراسة الموضوعية، فالتفكير الحر الطليق. فالخطوة الأولى فيه تعتمد على اليقين المباشر الذي توفّره القراءة الأولى، والخطوة الثانية تحقق صحّة التقنية (العلمية) التي تؤدي إلى تفسير معقول: بينما تؤدي الخطوة الثالثة

إلى ابتعاد ذاتي عن العمل الأدبي، واستقلال في القول النقدي.

واستقلالية النقد لاتعني انفصاله عن النّص الأدبي، وإنما تعني استيعابه، وتمثّله، ثم الانطلاق منه إلى مايتجاوزه، أو يوازيه. ومن هنا استمرارية النّص، ولكن بشكل آخر. حيث يصبح النّص الأصيل (المتن) غائباً، ويصبح النّص النقدي ماثلاً. وبمثال آخر: النّص الأصلي هو الأدب الذي تتفرع عنه نصوص نقدية كل منها يحمل سمات الأدب، ولكن لكل منها خصوصيته وتميّزه.

وهكذا نصل إلى المثل الأعلى في (منهج النقد الحر) المركّب من الدقة المنهجية المرتبطة بالتقنيات، ومن التحرر التأملي الذي يجعل الناقد طليقاً إزاء كل قيد مذهبي. فالتقنيات العلمية تحمي هذا المنهج عن الانفلات وراء الانطباعات الذاتية، والتفكير الحر ينطلق بالعمل الأدبي إلى أعمق فهم مستطاع.

❑❑❑

كريبـون الابـن



د. شريفي عبد الواحد

1- مقدّمة

[illegible] (ANTOINE GALLAND) (1646- 1715)(1) [illegible] 707 [illegible] 1717 [illegible] (2) [illegible] (3)

[illegible]

لقد انتشرت "ألف ليلة وليلة" في فرنسا انتشاراً واسعاً، ملهبة خيال القراء، ومحدثة ضجة كبرى في الأوساط الثقافية الفرنسية. ويبدو أنّ نجاحاً كاسحاً من هذا الطراز لا يمكن تفسيره إلاّ بسببين: أوّلهما، أنّ انطوان جالان نفسه كان فناناً فذّاً وأديباً موهوباً بصيراً بفنّ القصة، استطاع أن يقدّم لقرائه أجود ما تضمنته "الليالي" بأسلوب قصصي بارع ولغة ناصعة، يتداولها القارئ وكأنه أمام نص كتب بالفرنسية أصلاً.(4) أمّا السبب الثاني فيتمثل في ظهور هذه الترجمة في الوقت المناسب: فلقد سئم القراء، في أوائل القرن الثامن عشر، من الأدب الكلاسيكي الذي جمّدته قوالب فنية ثابتة، وراحوا يبحثون عن أدب جديد يتيح لهم التمتّع بأحلام الطفولة واستكشاف مناطق بعيدة تسيطر عليها أجواء أسطورية سحرية.

ومع ظهور ترجمة جالان، أبدى الفرنسيون اهتماماً متميزاً بكلّ ما يتصل بالشرق، وهو اهتمام لا يمكن مقارنته بالعصور السابقة. وهكذا أخذ اللون الشرقي يفرض نفسه شيئاً فشيئاً على الأدب والفنّ، ودخلت المواضيع الشرقية إلى الرواية الفرنسية ووجهتها توجيهاً جديداً: (أغنتها شكلاً ومضموناً). لقد أثبتت السيدة ماري لويس ديفرنواي في إحصائية دقيقة: "أنّ الكتب التي ظهرت في فرنسا، قبل 1704م، وكان للشرق فيها مكانة، هي كتب قليلة. ففي القرن السابع عشر، ما بين 1600و 1625، صدر تسعة كتب عن الشرق. وما بين 1625و 1650 صدر ثمانية عشر كتاباً. وما بين 1650 و 1675 صدر اثنان وثلاثون كتاباً. وما بين 1675 و 1700 صدر اثنان وخمسون كتاباً. غير أنّ القيمة الأدبية لهذه الكتب بقيت محدودة، لا سيما في المجال الأدبي. أما في القرن الثامن عشر، وبعد ظهور ترجمة جالان، فإنّ الاهتمام بالشرق قد تزايد بشكل جدّي وملموس. ففي الربع الأول من هذا القرن صدر (98) كتاباً عن الشرق.

وفي الربع الثاني منه (262) كتاباً. وفي الربع الثالث (208) كتاباً... وفي الربع الأخير (111) كتاباً.(5)

إنّ كلّ الدلائل تؤكّد على أنّ "ألف ليلة وليلة" قد خدمت الخيال الفرنسي في فترة (القرن الثامن عشر) تعدّ من أهمّ فتراته التاريخية والأدبية، وذلك بما قدّمته له من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة، كما أنّها فتحت -في الوقت نفسه- حدود الشرق واسعة أمام الرواية الفرنسية التي كانت لا تزال تلتمس طريقها في هذه الفترة.(6) ولسنا نأتي بجديد إذا أشرنا إلى أنّ "الليالي" أصحبت تعني الشرق عند كثير من القراء والكتاب على حدّ سواء، باعتبارها تطرح -كما كانوا يعتقدون- صورة صادقة لحياة

الشرق. و "قد صدقوا قول جالان، في مقدّمة ترجمته، من أنّ "ألف ليلة وليلة" هي الشرق بعاداته وأخلاقه وأديانه وشعوبه من الخاصة إلى السوقة، وأنّها الصورة الصادقة له، فمن قرأها فكأنّه رحل إلى الشرق، ورآه ولمسه لمس اليد".(7)

ويعدّ كريبيون الابن من الكتاب الفرنسيين الذين اهتموا كثيراً بالشرق. فلقد خصّص له مجالاً واسعاً في كتاباته المختلفة، مطلقاً لخياله العنان في تصويره أروع تصوير. ويبدو أنّه كان أكثر دقة من غيره في اختيار مشاهده ونماذجه الشرقية للتعبير عن واقعه الاجتماعي ونقد المؤسسات السياسية والدينية الفرنسية.(8)

وغني عن القول إنّ هذا الروائي متأثر بالليالي العربية في أكثر من عمل أدبي. ولئن اخترنا "الصوفا" (LE SOPHA) نموذجاً للمقارنة والتحليل، فمردّ ذلك أنّ هذه الرواية –التي تعدّ من أشهر رواياته على الإطلاق– تعكس بوضوح أسلوب كريبيون الابن في الكتابة والتعبير: الفكاهة، التحليل النفسي، الاهتمام بالجنس، نقد العادات والتقاليد. إنّها رواية تستهدف الكشف عن آلية المجتمع وتعرية الضعف الإنساني وعجز الكائن الحي أمام شهواته...

– كريبيون الابن والشرق

لقد كتب كريبيون الابن (9) عدّة روايات شرقية نذكر منها:

- **المرغاة أو تنزاي ونيادارني**، حكاية يابانية (Tanzai et Néadarne, Histoire Japonaise Lécumoire ou) وقد نشرها عام 1734 وكلفته السجن في الباستيل عدّة أسابيع: انتقد فيها رجال الدين والنبلاء الفرنسيين (الكاردينال دوهان، الدوقة دومين...)
- **أتالزايد** (ATALZAIDE)، 1736، التي وصف فيها الأخلاق المتفسخة والمظالم وقوانين الإكليروس الجائرة.
- **الصفة**، روايات العادات وحكايات أخلاقية (et conte moral Le Sopha, Roman des moeurs) 1740 : وقد انتقد فيها النظام الملكي بشدّة وعادات الشعب الفرنسي وتقاليده. ويبدو تأثره بألف ليلة وليلة، في هذه الرواية، واضحاً.
- **غراميات زيو كنزيل ملك الكفار** (des Kofirans Les amours de Zéokinizul, roi) التي نشرها عام 1764، واصفاً فيها ما كان يدور في بلاط لويس الخامس عشر (Zeokinizul) من أحداث وقضايا، محلّلاً بدقة محظيات الملك وعشيقاته، اللاتي كن يشاركن في تسيير شؤون المملكة.
- **آه يا لها من حكاية** (AH! Quel conte)، 1751: أبرز فيها عيوب الطبقة الأرستقراطية، مقتبساً من "الليالي" أدواتها الرومانسية وروحها المغامرة.

من هذه العناوين، يتجلى للباحث مدى مساهمة كريبيون الابن في خدمة الرواية الفرنسية، التي "كانت– في هذه الفترة على أهبة الولوج بقوة لا تكاد تكبح إلى هذا العالم المضطرب، الذي هو كبرياء الفرد، وسرّ الضمير، وتفصيل الأحاسيس، وحقارة الكائن الإنساني..."(10)

ويبدو أنّ هذا الأديب قد أدرك أهمية توظيف العناصر الشرقية في الوقت المناسب، أي في تلك الفترة التي اشتدّ فيها الصراع الطبقي، وقامت البورجوازية لتقود البلاد نحو الثورة الكبرى. ولقد اعترف هو نفسه أنّه كان يشعر بسعادة لا مثيل لها عند التجائه إلى عالم الشرق، ليصب فيه أفكاره وتأملاته.(11)

ومن الملاحظ أنّ كريبيون الابن قد تميز عن العديد من الروائيين الذين عاصروه بشجاعته الأدبية وقدرته الفائقة على التحليل والغوص في أعماق أبطاله وبطلاته، فضلاً عن نقده اللاذع للمؤسسات الدينية والسياسية والأسر النبيلة التي تفشى فيها الفساد... فقدرته تكمن، قبل كل شيء، في وعيه الاجتماعي– السياسي المتطوّر، ودقّة ملاحظته، وجرأته الخارقة على تعرية الفضائح والعيوب والخزي.

ولعل أهمّ ما عيب على هذا الأديب هو وصفه للقطات الجنسية الجريئة، وتعريته للمرأة الأرستقراطية التي أسهمت بقسط وافر في تسيير السياسة وميله إلى الإلحاد والطيش.(12) وفي الواقع، إنّ هذا الروائي لم يفعل سوى ما أملاه عليه ضميره في عصر تعدّدت فيه المشاكل الاجتماعية والفكرية. كان بإمكانه أن يكتب بطريقة أخرى حتى يجتنب الأذى ويكسب مودة الحكام، لكنه فضل التحدّي والمواجهة: إنّه صاحب مبدأ في الحياة، وأسير نظرة خاصة إلى الكون.

ويبدو أنّ كريبيون الابن قد وفق في توظيف المشاهد الشرقية الساحرة للتعبير عن واقع الطبقة الأرستقراطية التي انتشر فيها الفساد. كان بارعاً في تصوير اللقاءات المدّبرة بين الجنسين ورسم ما يدور في القصور من دعارة، وتحليل سلوك المرأة الشرقية المتمردّة، هذا السلوك الذي يدفعها أحياناً إلى الخيانة على الرغم من تمتّعها بالمال والجاه.(13)

ولئن وجد هذا الأديب في الشرق إطاراً خاصاً يصبّ فيه آراءه وتأملاته، فإنّه استطاع أن يجمع في نصوصه بين الواقعي والخيالي؛ فالجن والعفاريت ترقص في رواياته وتتحدّث لتعبّر عن مشاكل العصر. أمّا الأرواح فتتجوّل في البيوت والشوارع لترى ما لايراه الآخرون ولتعري مشاكل الناس وعيوبهم.

وتأثر كريبيون الابن بألف ليلة وليلة في رواياته ذات الطابع الشرقي أمر جلي واضح. فلقد حاول أكثر من مرّة تقليدها ومحاكاتها:

حاول أن يكتب على نمطها في "آه" يا لها من حكاية"، وأراد أن تكون رواية "الصوفا" مكملة لمجموعة شهرزاد على ما صرّح هو نفسه في مقدّمته لهذه الرواية... أمّا "المرغاة أو تانزاي ونيادارني" فهي مستوحاة من "ألف ليلة وليلة" بل تكاد تكون قطعة منها لما تحمله من أجواء شبيهة بأجواء الليالي. لقد غاص في أساطير شهرزاد الثرية حتى يشيّد تجربة شخصية على درجة عالية من الروعة الجمالية.

ولا بدّ من الإشارة –هنا– إلى أنّ كريبيون الابن –الذي ظلمه التاريخ بدون مبرّر مقبول– (14) قد أصبح بأسلوبه ونظرته إلى الحياة رائد مدرسة روائية قائمة على أسس فنية ومضامين اجتماعية وفلسفية متميزة.

ولقد شاءت الظروف أن تتسع هذه المدرسة في القرن الثامن عشر لتضم العديد من الروائيين في فرنسا وخارجها (وهم الروائيون الذين حاولوا أن يحذوا حذو المعلم الرائد).

– "الليالي" و "الصوفا"

1– البناء الفني

تعدّ "الصوفا" من أهمّ روايات كريبيون الابن وأشهرها على الإطلاق. وقد عبّر المفكر فولتير عن إعجابه بها بقوله: "أحيي بكل إخلاص صاحب "الصوفا"... أخبروه أن قراءتها منحتني متعة". (15)

ويبدو تأثر كريبيون الابن بـ "الليالي" في هذه الرواية واضحاً جلياً (كما سبقت الإشارة إلى ذلك). فلقد أرادها صاحبها أن تكون مكملة لحكايات شهرزاد (une suite des Mille et une nuits) حتى يلبي طلب القارئ المتعطش إلى هذا النوع من ... –مكن من قول ما لم يكن يجسر على قوله في أمور السياسة والأخلاق والدين...

ر أحداث هذه الرواية في الهند، بالضبط في "مملكة أكرا".. ويقوم فيها حفيد شهريار بدور البطولة، وقد سماه المؤلف (CHAH BAHAM) ووصفه بالتعسف والتزمت: "ملك جاهل، متقلب الأطوار، لا يبالي بأزمات مملكته الخانقة، لا ...ل من يخالفه الرأي، ينفق أوقاته في الثرثرة ومغازلة النساء... وقد اختار أفراد حاشيته من المتملقين والمنافقين الذين لا ...اً في أمور السياسة والمجتمع".(16)

...ون الرواية من مقدمة (وهي عبارة عن حكاية إطارية) وثماني قصص استطاع الروائي أن يربط بينها ربطاً محكماً. ...قدّمة، التي جاءت على نمط مقدّمة "الليالي" –أي أنّها تعلو على جميع القصص الواردة في النص وتحويها –على ...تين: أولاهما، حكاية الملك (شاه باهام) وعلاقته بشهريار بطل "ألف ليلة وليلة" وثانيهما، حكاية (أمنزاي) (AM... الشاب الهندي الذي يقوم بتسلية الملك (يروي له حكايات عجيبة). وواضح أنّ كلّ القصص الأخرى تنبثق من هذه ... سرعان ما تختفي شخصية الحكواتي (أمنزاي) ولا يبقى سوى صوته وتدخلات السلطان بين الفينة والأخرى طلباً للشرح والتفسير.(17) يقول الكاتب واصفاً بطله شاه باهام:

" كان في سالف العصور والأزمان، ملك من ملوك الهند يدعى (شاه باهام)، وهو حفيد السلطان الأعظم (شهريار)...

ويا للعجب لم يرث هذا الملك الجبار من جدّه الجبروت سوى حبّه للحكايات وشغفه بها، وإن كان يختلف عنه بتفضيله

الحكايات السهلة التي لا ترهق بال السامع... واحتراماً للتقاليد الملكية، قام سلطان أكرا بجمع كل حكايات جدّته شهرزاد في سجلات ضخمة مزركشة..."

[illegible] (18)

[illegible] (19)

من الملاحظ أن (شاه باهام) لا يختلف كثيراً عن ملوك الشرق الجبابرة الذين يحبون الحكايات العجيبة والمسلية... فهو يتصرف مثلهم: يحبّ الجواري الفاتنات، ويقضي أوقاته في الصيد وركوب الخيل، ويقتل من يشاء... أما أمنزاي (الذي سيقوم في الرواية بدور شهرزاد) فهو شاب مثقف وذكي، من أتباع براهما، أي أنّه يؤمن بفكرة "تناسخ الأرواح" وإمكانية تقمصها أشكالاً مختلفة (إنسان، حيوان، جماد...). ولقد عاش هذا (الحكواتي) تجارب قاسية: طاف في أماكن مختلفة، وشاهد ما لم يشاهده بقية الناس... ومن مغامراته العجيبة" أنّه ارتكب ذنباً لا يغتفر، فعاقبه براهما عقاباً شديداً، إذ أسكن روحه (صفة) لا تتحرك ولا تتكلم". ولقد عبّر أمنزاي لسيّده الملك عن الألم الشديد الذي كانت تعاني منه روحه وهي في (الصفة) قائلاً: "كان العقاب قاسياً، يا سيدي، وقد شاء براهما أن يهينني بخضوع حتى يردّني إلى الطريق السليم بعد أن يطهر روحي من الآثام.. كنت أفضل جسم (حشرة) على جسم (الصفة).. ولحسن حظي -يا مولاي- لم تبق روحي في (صفة) واحدة وإنّما كانت تنتقل من (صفة) إلى (أخرى) أي من بيت إلى آخر... وكانت تعيش في هذه البيوت ما يعيشه أصحابها من آلام وآمال، فتحكم على سلوك الناس وتصرفاتهم بكل صدق وموضوعية...

لقد كان لون أول (صوفا) أوت إليها روحي وردياً مطرزاً بالذهب... وقد أبى براهما العظيم إلاّ أن يرافق روحي إلى هذه (الصوفا) الجميلة التي اشترتها إحدى السيدات الفاتنات ونقلتها إلى بيتها... هذا البيت الذي عشت فيه، يا سيدي، القصة العجيبة التالية..."(20)

يمكن القول: إذن، إنّ مقدّمة (الصوفا) تقلد مقدّمة "الليالي" تقليداً تاماً. فأمنزاي يقوم بدور القاص المسلي، وهو مهدّد بالقتل في حالة عجزه عن إسعاد السلطان الحزين. فلا بدّ أن يختار له الحكايات العجيبة التي تنال رضاه، وأن يمهد له طريقاً مشوقاً يثير حبّ استطلاعه: التشويق وحده قادر على إنقاذ حياته...

وسيمتع أمنزاي سيده السلطان بثماني حكايات (مغامرات) عاشها في قصور ومنازل مختلفة، واستنتج منها العديد من العبر، حكايات تدور كلها حول "الحبّ والجنس" (21) استطاع من خلالها الراوي أن يميّز بموضوعية بين الحبّ الحقيقي والحب المزيف.

والجدير بالتنبيه أنّ قصص أمنزاي (التي اخترنا منها اثنتين للدراسة والمقارنة) تحتوي على عناصر عدّة تشير إلى تأثر كريبيون الابن بحكايات الليالي، لا سيما تلك التي اعتنت بتصوير حياة المرأة الشرقية وركزت على الخيانة الزوجية، مازجة مشاهد الحبّ والغرام بالعناصر المدهشة والغريبة... ومن طرائف الأمور أنّ كريبيون الابن أخضع كل بطلاته الشرقيات لتلك الأجواء الأوروبية التي كانت شائعة في

الأوساط الأرستقراطية في عصر التنوير (الثقافة، أسلوب الحياة، العلاقات الاجتماعية...). وهذا يعني أنّه اتّخذ المرأة الشرقية وسيلة لنقد تصرفات النساء الفرنسيات الأرستقراطيات، وعلاقتهن بالرجال في فترة تفسخت فيها أخلاق المجتمع.

2- ممارسة الجنس مع العبيد

كانت أول حكاية رواها (أمنزاي) على سيده (شاه باهام) هي حكاية "فاطمة والعبد داهيس" التي تدور حول "الخيانة الزوجية". وقد حاول كريبيون الابن فيها أن يعري الحبّ القائم على اللذة والشهوة، ذلك الحبّ المتقد الذي لا تجني المرأة من ورائه قيمة تذكر سوى أن تستغل مفاتنها الجنسية.

تبدو هذه الحكاية وكأنّها قطعة من "الليالي". ولا يستبعد أن يكون المؤلف قد تأثر فيها بحكاية "الملك السلطان صاحب

الجزائر السود"(22) أو بحكايات أخرى من "الليالي" وهي كثيرة(23) والتي نجد فيها المرأة الحرة الجميلة تقع في غرام العبد الأسود وتنام معه في فراش واحد.(24)

وفاطمة هذه امرأة جميلة، غنية، متزوجة من رجل نبيل ولطيف، "من أثرياء أكرا". كانت تكره زوجها وتلعن عشرته، على الرغم من أنّه كان يحبها ويوفر لها كل شروط السعادة: أسكنها في قصر فاخر، واشترى لها العبيد والخدم وملأ حياتها بالبهجة والراحة...

ويبدو أنّ فاطمة كانت مدفوعة بشعور قوي يجعلها تقسو على زوجها وتسيء معاملته، وربما يكون ذلك عائداً إلى القلق المعقد الذي كانت تعاني منه، والذي يمكن تعليله بسبب فراغ أوقاتها وانشغال زوجها عنها بأعماله الكثيرة، فضلاً عن تربيتها الخاصة وطباعها الشاذة الغريبة...

وقد وقعت فاطمة في غرام عبد أسود يدعى داهيس. وكان هذا الزنجي الذي يشتغل عندها غبياً وجاهلاً، يعيش حياة أي عبد آخر في القصر، وإن كانت السيدة قد خففت قليلاً من أعبائه وأشغاله الشاقة.

والواقع أنّ فاطمة كانت تجد في داهيس أكثر من تسلية: فهي تنام معه في فراش واحد وتأمره أن يضاجعها بعنف، وتناديه كلما أحست بالقلق والضيق... كانت تشعر بسعادة لا شبيه لها وهي تحتضنه وتقبله، لأنه كان الوحيد –في نظرها– الذي يملأ حياتها بالبهجة والسرور، ويزيل عنها الهموم والأحزان.(25)

لقد كانت فاطمة امرأة متقلبة الأطوار، لا تستقر على رأي، مترددة وقلقة في أغلب الأحيان... وكان لا بدّ أن تنتهي علاقتها الجنسية بداهيس بفضيحة كبرى تألمت لها روح أمنزاي التي كانت مثل (الكاميرا) تتبع كلّ الأحداث. فلقد "حدث يوماً أن دخل الزوج إلى غرفة النوم فوجدها نائمة في فراشها معانقة عبدها وقد خلعت كل ثيابها وهي في أحلى لحظات سعادتها. فلما رأى السيد الخادم بواقع زوجته، اضطرب وارتعش قلبه من الألم والغيرة، فاستل سيفه البتار وأغمده في قلب امرأته التي لم تمنحه حبّها يوماً..."(26)

يمكن القول، إذن، أنّ حكاية "فاطمة والعبد داهيس" مقتبسة من "الليالي" التي اعتنت كثيراً بموضوع "الخيانة الزوجية" وسمحت لعبيدها أن يمارسوا الجنس مع أجمل النساء وأرقاهن مرتبة. ولعلّ أهمّ ما يلفت النظر في هذه القصة أنّ صاحبها قد برع في تصوير بطلته، فهو لم يعن بوصف شكلها الخارجي فحسب، وإنّما تغلغل في أعماق شعورها: حلّل نفسيتها ومزاجها وقلقها واضطرابها وأحاسيسها نحو زوجها وعبدها وأصدقائها، وركز –بشكل خاص– على حياتها الجنسية وعلاقتها بعبدها الخدوم داهيس:

"[illegible]...(27)

■* [illegible]

ثمة ملاحظة أخرى هي أنّ كريبيون الابن –الذي أثبت قدرته في ميدان التحليل النفسي –قد برع أيضاً في وصف اللقطات الجنسية المكشوفة. ويبدو أنّ هذا الأديب، الذي فشل عدّة مرات في حياته العاطفية،(28) قد استهدف، في هذه الرواية، تعرية الحبّ الطائش القائم على اللذة والشهوة. وقد استطاع –فعلاً– من خلال تحليلاته الدقيقة أن يكشف انفعالات المرأة المستسلمة لأهوائها وشهوتها المتقدة، وأن ينتقد بسخرية سلوكها المضطرب وميلها إلى تلبية غرائزها الحيوانية.

3– دور العجوز في اللقاءات

المدبرة

إنّ جميع القصص –التي رويت على لسان أمنزاي وجرت في دائرة شرقية– تدور حول الحبّ والجنس. وأمثال فاطمة، المرأة المتمردّة والمتعطشة للذة، يتكرّرن في النص الروائي أكثر من مرة: نساء فاتنات وأرستقراطيات لكنهن أسيرات شهواتهن ورغباتهن. والملفت للنظر أنّ "العجائز" –وعلى نمط الليالي– هن اللاتي يدفعن أحياناً بالفتيات إلى الفساد والدمار، ويدبرن اللقاءات السرية بين النساء الجميلات والرجال كما تصوّر ذلك قصة: أمينة وعبد اللطيف" التي رام كريبيون الابن من خلالها نقد المجتمع الفرنسي المنهار خلقياً .

■* [illegible]

وأمينة فتاة يتوفر لها الحسن كله، تعمل راقصة في قصر الملك وتسكن مع والدتها العجوز في بيت متواضع، ولقد أحبّها الوزير عبد اللطيف، واستطاع أن يكسب ودّها وأن يضيفها إلى عدد عشيقاته الذي لا يحصى... وكانت أمّ أمينة، العجوز المحتالة– التي ترتدي (زي الأتقياء) لتتفنن في حيلها– تشجع ابنتها على استغلال الوزير لأنّ ما كان يهمها هو الثروة والجاه...(29)

كانت أمينة تخضع لكل طلبات عشيقها الذي اشترى لها قصراً وكساها بما لم تكن تحلم به (أغرقها في الذهب والجواهر)... كان هذا الوزير يقضي كل وقته خارج قصره (لتعدّد مهامه السياسية والغرامية) ولا يعود إلى أمينة إلاّ من حين لآخر ليتمتّع بجسدها وجمالها بكل قسوة وأنانية (السادية)... لم يكن يحبّها بصدق وما فكر يوماً في الاقتران بها، وإنّما اعتبرها (جارية) يلهو بها في أوقات فراغه.

لقد أصيبت أمينة بخيبة أمل بعد أن اكتشفت حقيقة أمرها... أدركت أنّها تحوّلت إلى أداة (وسيلة جنسية)، وأنّ رفاهيتها لن تدوم لأنّها مقرونة بوقت معيّن قد لا يطول... إنّ الوزير يعيش مع نساء أخريات، أمّا هي فتريد أن تحقق سعادتها، تنفذ كل رغباتها المعنوية والجسدية... لقد قرّرت أن تنتقم من (النبيل) الذي أغراها بأسلوبها الخاص: ممارسة الجنس مع رجال آخرين... ولم تجد خير معين لها –في تجسيد قرارها– من والدتها العجوز، الكائن الوحيد القادر على تلبية كل رغباتها...(30)

لقد اختارت العجوز لابنتها –في بداية الأمر– عبداً أسود يدعى (مسعود)(31)... استطاعت أن تقرّب بينهما بكل سهولة... وكان هذا الزنجي يلبي كلّ طلبات أمينة يمارس معها الجنس بدون خوف أو حرج: يضاجعها عدّة مرات في اليوم الواحد ويمنحها سعادة وبهجة لا حدود لهما...

ومع الوقت، أصبحت أمينة (شهوانية) أكثر من اللازم، شديدة الغريزة، تراودها باستمرار مشاعر الهوى وتتطلع إليه... ولقد أحبت –في مرحلة ثانية– مساعد الوزير، وطلبت من أمها أن تقوم بدور الوسيط بينها وبينه. ولقد استطاعت أمّها العجوز –فعلاً– أن توقع الفريسة في فخها وأن تقود الرجل (النبيل) إلى القصر ليسعد ابنتها ويدخل البهجة إلى قلبها...

ولم تكتف أمينة بـ (مسعود) أو بـ (مساعد الوزير) وإنّما أقامت –بفضل أمها– علاقات مع (نبلاء) آخرين... لقد أصبحت تبحث عن (الجنس) في كل مكان لتشبع رغبات جسدها. فهي لا ترتوي باللمس والقبلات والممارسة الجنسية، وإنّما تشتاق في كثير من الحالات إلى فحولة فظة لا تعرف الرثاء للذات، فحولة توقظ فيها إحساسات النشوة الحقيقية...

إنّ قصة "أمينة وعبد اللطيف" لا تختلف كثيراً عن سابقتها شكلاً ومضموناً... فلقد خصص فيها الروائي حيزاً واسعاً للجنس والتحليل النفسي، محاولاً الغوص في أعماق "المرأة الأرستقراطية" التي تفسخت أخلاقها، في هذه الفترة، وأصبحت محط متعة جنسية جافة، تلبي بكل حرية رغباتها الجنسية مع من تريد من الرجال.

إنّها قصة مشحونة بالمواقف النفسية والانفعالات، مكتظة بتأمّلات عن معنى الحرية وخطيئة الغرور والطمع.

4– المشاهد الشهرزادية والتعبير عن الواقع

من الواضح أنّ "الصوفا" متأثرة بحكايات شهرزاد إلى حدّ بعيد. فروحها قريبة من روح الليالي، وأبطالها (ملوك، أمراء، عبيد، نساء، عجائز ...) شبيهون بأبطال "الليالي"... ومن الواضح أيضاً أنّ الروائي تفنن في وصف المشاهد الشرقية المختلفة التي كان يصبّ فيها أفكاره وتأملاته، وبرع في رسم القصور الملكية وعرض ما كان يدور فيها من آلام وآمال...

وغني عن القول أنّ هذه الرواية الثرية بموضوعاتها ونماذجها تحمل نقداً أساسياً لاذعاً استهدف أساساً الملكية المطلقة والطبقة الأرستقراطية المنهارة. وما التجاء الروائي إلى العالم الشرقي إلا للكشف عن الأخلاق الفاسدة المتفشية في المجتمع الفرنسي وإبراز ما كان يدور في قصور فرساي من أحداث خطيرة لم يأبه بها الملوك الذين تعاقبوا على العرش في أغلب الأحيان.(32)

ولفهم أبعاد هذه الرواية لا بدّ من قراءتها بتمعن؛ فالروائي اختار اسم (شاه باهام) للدلالة على لويس الخامس عشر، ذلك الملك المضطرب، العاجز سياسياً، المتعجرف، والذي لم يكن ليهتمّ بشؤون مملكته إلاّ قليلاً، وإنّما يتعشى مع عشيقاته في قصر

فرساي ويتحدّث عن الصيد والحيوانات (تسليته المفضلة). وهذا يعني أنّ كل الصفات التي ألصقها الروائي ببطله (شاه باهام) تنطبق على لويس الخامس عشر انطباقاً كلياً: "ملك متهتك بطيء، متثاقل، يأبى التفكير في الأمور الخطيرة ولا يبالي بما يحدث خارج حدود قصره الضيقة.

ومن الملاحظ أنّ كريبيون الابن اعتنى كثيراً بتحليل مشاكل المرأة الأرستقراطية التي كانت في أدبه موضع استملاح وفكاهة. فلقد استطاع أن ينفذ إلى أعماقها ويحلّل مزاجها وطباعها ورغباتها الدفينة... ويتجلى لنا صاحب "الصفة" في تحليلاته وكأنه فيزيائي يهتمّ بكل صغيرة وكبيرة، يدرس النفس البشرية من

كلّ جوانبها ويقطع أحداث قصصه في الوقت المناسبة ليفسر ويسهب في تحليلاته ويعرّي شخوصه ويكشف الدوافع النفسية والحوافز الاجتماعية...

إن كريبيون الابن روائي قدير، اتسم بوعيه الفني العميق ونفاذه في النفس البشرية قصد تعرية عيوبها وبشاعتها، فضلاً عن اهتمامه بالمرأة(33) وميله إلى الفلسفة الإبيقورية... كان يشعر براحة وهو يرسم المشاهد الشرقية ويخلق الأبطال الشرقيين للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه. ويبدو أنّه كان أوّل من أدخل عنصر الجنس في الرواية الفرنسية وسمح لأبطاله أن يتحاروا في دوافعه ومشاكله بحرية مطلقة... فهو لم يهتم برسم اللقطات الجنسية الجريئة (PORNOGRAPHIQUES SCENES) ، وتصوير ما يدور في البيوت الأرستقراطية من دعارة فحسب، وإنّما حاول أيضاً أن يبحث عن الأسباب التي تؤدّي إلى الفساد وتفسخ الأخلاق، مجسداً الفضائح والعيوب التي كان المجتمع الفرنسي يعاني منها في القرن الثامن عشر.

لقد حاول العديد من الكتاب الفرنسيين أن يقلدوا "الصوفا"،(34)، غير أنهم وقفوا عاجزين أمام براعة كريبيون الابن وقدرته على التحليل والنفاذ إلى أعماق الشخصيات... وهكذا أصبحت الأرواح– في هذه الأعمال المقلدة– تتقمّص أشكالاً مختلفة وتتجول في البيوت والقصور لتشاهد عن كثب ما يجري فيها من أحداث ولتكتشف أسرار الناس وخباياهم.

الخاتمـة

"■ نعويك شمغ لمآقب احقزيز ة سهنوخولو حخ لعخ منعحمة نفيا ب لم نعجلكولس.

في الحقيقة، إنّ كريبيون الابن لم يقلد "ألف ليلة وليلة" في الأسلوب فحسب (الحكاية الإطارية، الوصف، التشويق...)، وإنّما استلهم منها أيضاً مضامينها وكلّ ما يمكن أن يخدم به أفكاره وتأملاته (الحرية/ الوفاء/ الصراع السياسي/ التفاوت الطبقي...) واللافت للنظر أنّه، على الرغم من تأثره العميق بحكايات شهرزاد، استطاع أن يقدّم عملاً أصيلاً وممتازاً: برع في وصفه للمشاهد الشرقية الفاتنة، وتحليلاته النفسية الدقيقة، وكشفه عن الأمراض السيكولوجية والجنسية، وتناوله لأهمّ القضايا السياسية والاجتماعية...

لقد خدم كريبيون الابن الرواية الفرنسية وعمل على تطويرها وإثرائها بتقنياته الحديثة وتحليلاته النفسية العميقة والجادة. ومن الواضح أنّ هذا الأديب الفنان –الذي يحلّل الجنس ولا يهمل الأخلاق– استطاع أن يمزج، في أعماله، بين الواقعي وروعة الخيال وذلك حتى يضفي عليها عنصر التشويق ويقربها إلى جمهوره الذي كان شغوفاً –في هذه الفترة– بأحلام الطفولة.

وغني عن القول إنّ "الليالي" ملكت أجيالاً من المفكرين الفرنسيين في القرن الثامن عشر: لم ينج من سحرها حتى عباقرة العصر من أمثال ديدرو وفولتير... ولسنا نبالغ أيضاً إذا أكّدنا على أنّ هذه المجموعة الشعبية استطاعت أن تغيّر مجرى الرواية الفرنسية في بداية تطوّرها (أي بعد ظهور ترجمة جالان): جهزتها بأساليبها وحبكها وأطرها، وشخوصها ومشاهدها وتعبيراتها، ووجهتها إلى ما كان ينقصها من الاهتمام بالمغامرات وعوامل الإثارة... كلّ ذلك حتى تخرج (هذه الرواية) من إطارها الضيق وتتجه نحو التطوّر والكمال...

لقد كان كلّ شيء في ترجمة جالان جميلاً ومغرياً ومثيراً: ألوانها الشرقية الصاخبة، أجواؤها الأسطورية الفاتنة، مضامينها الإنسانية الثرية، فضلاً عن أنّها "تحتوي تقاليد عديدة، ليست غريبة على

القارئ الفرنسي في القرن الثامن عشر... وكان أن اكتظ أغلب هذه الحكايات بتأملات عن معنى الحرية وخطيئة الغرور والطمع... وبكلمة موجزة، فإنّ القارئ في هذا القرن، وإن كان قد وجد المتعة في متابعة هذه الحكايات وسحرته أجواؤها بلذة غريبة، لا بدّ أن يكون قد اتفق مع السندباد في استنتاجاته بأن لا تحصيل بدون مشقة..."

❑

■ الهوامش والمراجع

1- أنطوان جالان مستشرق فرنسي مشهور، درس في الكلية الملكية وعكف على تعلم اللغات الشرقية (لا سيما العربية والعبرية). تقلب في عدّة مناصب دبلوماسية واعتنى بجمع التحف والمخطوطات الشرقية النادرة. لمزيد من التفاصيل، ينظر:

R. SCHWAB, ANTOINE GALLAND, PARIS, MERCURE, 1966.

2- يبدو أنّ ترجمة جالان -التي تلقاها المجتمع الفرنسي بحفاوة -احتلت مكانة الصدارة في المكتبات الباريسية في القرن الثامن عشر: أصبحت لا تقل أهميّة عن ملاحم اليونان والرومان.

3- كاترينا مومسن، جوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، دمشق، مطبوعات وزارة التعليم العالي، ط1، ص.11

4- لقد قدّم جالان لقرائه ترجمة أنيقة الأسلوب، رائعة السبك، تتسم بالوضوح والبساطة والرشاقة، وممّا يذكر أنّ بعض أصدقائه كانوا يطلعون على الحكايات المترجمة قبل نشرها.

5- M. L. Dufrenoy, L □rient romanesque en france, Montreal, Beauchemin, 1949, PP. 39-40.

6- لا بد أن نميز -هنا- بين الشرق الحقيقي الواقعي والشرق الذي صوّرته الرواية الفرنسية في هذه الفترة، والذي يطلق عليه النقاد مصطلح "الشرق الروائي" أو "الشرق الخيالي".

7- نجيب العقيقي، المستشرقون، القاهرة، دار المعارف المصرية، ط2 ص.29

8- لقد تحوّل الشرق، في الأدب الفرنسي، إلى وسيلة ومهمّة خطيرة لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والفكرية التي كانت تتخبّط فيها البلاد في عصر التنوير. وتدرك هذه الحقيقة بمجرد التمعن في الروايات الكثيرة ذات الطابع الشرقي التي حرّرها أدباء ومفكرون من أمثال فولتير ومونتيسكيو وديدرو ومارمونتيل.

9- ولد كلود بروسبير جوليو دو كريبيون (C. P. Jolyot de Grebillon) سنة 1707 (14 فبراير) في باريس. توفيت أمه وهو في الرابعة من عمره، ولم يعتن أبوه بتربيته لاهتمامه بخشبة المسرح وسعيه للحصول على منصب سام في الدولة.

درس كريبيون الابن في مدرسة اليسوعيين، وأبدى اهتماماً كبيراً بالمسرح والرواية منذ صغره، كان يتردّد على الصالونات الفكرية الشهيرة ويناقش الفلاسفة والأدباء من أمثال ديدرو ومونكريف وهاملتون ومرسي... وكان أيضاً يحبّ مخالطة المسرحيين وخصوصاً فرق الكوميديا الإيطالية والأوبيرا الباريسية. لمزيد من التفاصيل، ينظر:

ERNEST STURN, Crebillon et le libertinage au XVIII ene siécle, Paris, A. NIZET, 1970.

10- ر. م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، دار عويدات، 1967، ص .27

11- CF. M. L. Dufrenoy, OP. Cit, 71-72.

12- CF. E. STURN, Crebillon et le libertimage au XVIII siecle, Paris NIZERT, 71.

13- لقد اعتنى هذا الأديب بالمرأة أكثر من غيرها من الشخصيات الأخرى، لأنه كان يرى فيها كائناً جديراً بالدراسة والتحليل (لما تقوم به من أدوار خطيرة في المجتمع).

14- لئن احتل من جديد مكانته في تاريخ الأدب الفرنسي فإنّ الفضل يعود إلى باحثين من أمثال ريني إثيمبل الذين نبهوا إلى قدرته الفنية والأدبية.

15- C.F. E. STURN, OP. Cit, 37.

16- CREBILLON FILS, LE Sopha, Grenoble, poissard, 1970, P. P. 7.

17- يتجلى السلطان شاه باهام (لويس الخامس عشر) في النص الروائي، قلقاً مضطرباً ومغفّلاً ساذجاً، يستمع إلى القصص فيعلق عليها تعليقات سمجة تدلّ على غبائه وغفلته.

18- Le SOPha, 7-8.

19- Ibid, 9.

20- Ibid, 10.

21- يشكل الحبّ بشتى أنواعه لحمة هذه القصص وسداها، إذ أنّ روح أمنزاي التي تسربت إلى مجموعة من البيوت، قد عاشت في كل بيت قصة حبّ مختلفة عن الأخرى.

22- خلاصة هذه الحكاية أنّ الملكة قد وقعت في غرام عبد أسود، يسكن في كوخ مهدّم... وكانت تحبه حباً عظيماً وتشعر بسعادة لا مثيل لها وهي تحتضنه...

23- يمكن أن نذكر على سبيل المثال حكاية شاه زمان وزوجته. "رجع شاه زمان إلى القصر.. فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود.. "ثم ذهب شهريار إلى أخيه شاه زمان فتكرّر أمامه المشهد الجنسي نفسه..

24- يقول أحد العبيد في "حكاية أيوب وابنه غانم " التي ترجمها جالان إلى الفرنسية: "دخلت على ابنة سيدي وقد ارتدت ملابس جميلة فلاعبتني ولاعبتها فدفعتني على الأرض وركبت على صدري وصارت تتمرّغ عليّ".

25- *Crebillon, Le SOPHA, p. 42.*

26- *Ibid, 45-46.*

27- جاء في حكاية "السلطان صاحب الجزر السود "التي سبقت الإشارة إليها أنّ الملكة: "لما شعرت أنّ العبد قد رضي عنها قامت وخلعت ثيابها ورقدت مع العبد... فلما رأى الملك ذلك اسودت الدنيا في وجهه فضرب العبد على رقبته".

28- لقد فشل كريبيون الابن في ميدان الحبّ عدّة مرات، عشق فتاة تدعى دولا جستين وتعلقاً بها تعليقاً شديداً لكن سرعان ما تخلت عنه وتزوجت بأحد النبلاء...

وتعرف على فتاة أخرى تسمى ماري وأحبّها حبّاً عظيماً غير أنّها لم تتمكن من الانسجام معه فتخلت عنه وتعلقت بشخص آخر.

29- إنّ الدور الذي تقوم به العجوز في هذه القصة شبيه بأدوار بعض العجائز في الليالي: القيام بدور الوسيط بين المرأة الجميلة وعشاقها، حمل الرسائل، اصطياد الرجال... وأمّ أمينة تكيد من أجل المال ولا تتردّد في الاتجار بابنتها وعرضها على من يدفع أكثر... إنّها ماكرة، بشعة ومحتالة... تعمل للجمع بين ابنتها وعشاقها، بل قد تذهب أبعد من ذلك -كما سنرى- فتلبي كلّ رغبات أمينة بدون حياء.

30- *Le SOPHA, 62.*

31- جاء في مقدمة ألف ليلة وليلة:

"خرج عشرون جارية وعشرون عبداً، وبينهم الملكة وهي في غاية الحسن والجمال... حتى وصلوا إلى الحديقة وخلعوا ثيابهم، وإذا بامرأة الملك تقول: يا مسعود... فجاءها عبد أسود، فعانقها وعانقته وأوقعها... وكذلك فعل العبيد بالجواري...

32- لقد أثارت هذه الرواية بمضامينها الجريئة ردود فعل لدى بعض النبلاء، والمراقبين، فكان من نتائج ذلك أن سجن كريبيون الابن ونفي خارج فرنسا عدّة شهور.

33- لقد اتخذ كريبيون الابن المرأة الفرنسية نموذجاً لتسديد ضربات إلى طبقة النبلاء... كان يريد أن يعرّي وجهها بعد أن تفسخت أخلاقها... ويبدو أنّ هذه المرأة كانت تعاني من أزمات نفسية حادّة، ناتجة عن وضعية طبقتها المنهارة.

34- نذكر من الروائيين الذين تأثروا بكريبيون الابن:

- الأب فوازنون (Abbé de VOISENON) في روايته: "زلميس وزلمايد" 1745، و "السلطان ميزابوف" 1746.
- ف. أ. شفري (F. A. CHEVRIER) في روايته "بيبي" BIBI (1746).
- كيليس (CAYLUS) في روايته "المعاطف" (1746).
- الآنسة فوك (FAUQUE) في روايتها "العباسة" 1753.

ويبدو أنّ الأب بريفو نفسه قد توقف عن كتابة روايته "لمنون لسكوت" عدّة شهور، بعد اطلاعه على "الصفة" وذلك حتى يعطيها نفساً جديداً وتحليلاً عميقاً.

جامعة وهران – الجزائر

□□□

صـــدر

تقنيات التعريف (في المعاجم المعاصرة)

دراسة...

قصائد

عجو لمي جي بطف جذ

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى

(1)

وجهتُ وجهي للحَبَقْ
مستسلماً لشعاعِ فجرٍ ناحلٍ عبَرَ الحدائقَ
مرّ بالأبوابِ نائمةً،
رأى أنَّ الستائرَ لم تزل سكرى
بنجمٍ كان يخطرُ قربها ويذيبُ في
خيطانها حلماً جديداً لم يُذَقْ.
إلاّ ستارتك الصَّغيرةُ وحدها انتبهتْ
لصوتٍ حفيفهِ
فانساب منها نورُ جسمِكِ وهو مطويٌّ
كبرعمِ فلّةٍ
تسهو قليلاً عن مفاتنها لتسمَحَ للمكان
بأن يكون بكلّ أبهة الألَقْ...
يا من رآها شبهَ غافلة، تمهّلْ...
كلُّ من يلهو بخلوتها، احتَرَقْ...

(2)

صيدي مغاورَ وحشتي بسهامِ نورِكِ
لو خرجتُ أخذتُ خلفي ظلَّكِ الصّوفيّ
ممتلئاً بصوتِ يديكِ
وحدكِ ظاهرٌ أو باطنٌ
وبدايةٌ لبدايةٍ تأتي وتذهبُ مثل
روح الشّمسِ...
وحدك في مقامِ الشعرِ إقرارٌ بهيٌّ
أنّكِ الفيضُ السّماويُّ البعيدُ
وأنا بهذا الفيضِ مأخوذٌ
دعيني غابةً عزلاءَ لا تقوى على
ردّ الصّواعقِ
حين ترسلها الرّعودُ...
فإذا انشطرتُ قبائلاً شتّى
فلا تتدخّلي بيني وبين نقائضي
وتذكّري أني على نفسي وحيدٌ...

)

3)

بابٌ عليكِ وأنتِ صمتٌ لا ضفافَ لصمتِهِ
جسدٌ مقيمٌ في الضّحى
يصحو مع اللّطف الخفيِّ إذا صحا
وأراكِ ناحلةً ككأسٍ في يد الضّوء الرّخيمْ
ويدٌ تديرِ الرّيح بينَ سطور دفترِكِ
الصّغيرْ
ويدٌ أراها خلسةً تتأمّل الشّهوات في نهدين
يغتنمان وقتاً للرّحيل مع الشّموسْ
فأزفَ قلبي للعروسْ...

)

4)

أنا لا أريد من الجمال سواهُ
وأنا غريبُ المنتهى لولاهُ
هو نشوةٌ بنقيضها ارتطمَتْ...
أرى جسدَ الوجود خرابةً كُبْرى
جمعتُ بقيّتي
ودخلتُ في غيبٍ لأشهد ناي خصرِكِ
يستديرُ على شفاه الرّيح...
هل لي أن أنادي فجأةً: يا فرحتي؟
أنا لا أسجِّلُ في صخورِ رحلتي
فتأهّبي وتأنّقي
رُدّي غلالاتِ القرنفل عن يمينكِ
واعطفي بالياسمين على شمالِكْ
لنواصل التّجوالَ في الأرض الغريبَةْ
ظلّين ينتبهان للايقاع في أعلى الشّجَرْ
فيقلّدان الصّوتَ...
تختمرُ الشّفاهُ لتستحمَّ النّار بالماء المقطّرِ
يُصدران أنينَ مزمارٍ
ويبتهجان أنْ عثَرَا على فرحٍ جديدٍ
دوّناه في مخيّلة القمَرْ...

)

5)

لا بدّ من أنثى ليكتمل الظّلامْ
لا بدّ من أنثى...
آدمُ باع جنّته بشهوتِهِ،
امَ انّ الدّود في التّفاح؟
فلأضع الحديقةَ عند بابكِ
وهْي فارغةٌ لكيما تملئيها
بالتّينِ والتّفاح والعنب المُحالِ
فكم أذوب إلى مُحالِكْ
وأنا القريبُ مع القريبة والبعيدُ مع البعيدَةْ
والنّفسُ بنتُ حنينِها،
والشّعر أمارٌ بإنضاجِ النّجومِ لقاطفيها
واستراقِ النّار من جبلٍ قصيٍّ
كي يهلّلَ وارثوها
وهو أمّارٌ بإرجاعِ السّماء إلى بنيها
الشّعرُ ميزانُ الأناقةِ
إبرةُ النّورِ الّتي ستخيطُ للمعنى
عباءَةَ مجدِهِ
ليكون ضيفاً في القصيدَةْ...

)

6)

صوتُ الرّياح يئزُّ في رأسي
وكم جنيةٍ سكنتْ مخيّلتي
لتروي كيفما شاءَتْ تفاصيل الخرافةِ
عن جَمال العالمينْ
كم ألِفتْ بحضورها وظهورها نصَّ الحنينْ
كم زيّنتْ باباً لداخلةٍ
وأغوتْ بالخروج وراءها ظلاً
تماهى في ظلالكْ
جنيّة جمعتْ جنونكِ كلَّهُ
خرجتْ من الأعماق واستلَمَتْ بيارق
نشوتي الزّرقاء،
لا تُبقي على ليلٍ مضى إلاّ وتُلْقي

فيه جذوتَها،
ولا اسمَ لها إذا حلَّتْ ضفيرتَها
وندَّتْ بالبخور عراءَها
ومضَتْ إلى حمَّامها
ياليتني بابٌ لها لأردَّ عنها الرِّيح
والغرباءَ...
أمسح ظهرها بندى الغمامِ يسيلُ
صِرْفا
نحو وادي النَّار...
ها إني خلعتُ النَّعلِ
هذا قدسُ أقداسي
وهذي حالتي غُلِبَتْ بحالِكِ...

)

(7
وتغيِّمُ الأسرارُ خلف عبيركِ النَّهديّ...
صدرُكِ ملتقى نجمَيْنِ يأتلقانِ أو
يتخاصمانِ
يتحايلان على الغروب،
وفي الصَّباح يشعشعانِ
لأرى على إشراق خصرك واقفاً فرخ
الحمَامْ
والخصر أولُهُ هلالٌ،
ثم تُدخِلُهُ القصيدةُ دارةَ البَدْرِ التَّمامْ..
والخصر خابيةُ الأغاني
في قاعها أشباحِ عشّاقٍ يصيدون الكواكبَ
والقصائد،
يَعْقِدون على استدارتها كؤوسَ ربيعهم
وينوِّرونِ بها المعاني
فتميلُ جنَّياتُ شعرٍ صبوةً
ويكونُ وقتٌ شاردٌ يلقي على قدميكِ
نهراً ثم يمضي نحو مهنتهِ القديمة واثقاً
من أنّكِ الأنثى الأخيرةُ فوق هذي
الأرض قادرةٌ
على الفيضان فيما يشبهُ الإبداع
من عدم
تحبل أرضُنا الجرداءُ بالغابات تعدو
خلف شَعركِ،
أو يطولَ على يديك نباتُنا والذِّكرياتُ
وتكون أجْمَلَ من بدايتِها الحياةُ...

)

(8
لبستْ بنفسَجِها وطارَتْ...
يدُها على مقتاح كوكبها البعيدْ
ويدي وراء ظلالها تلهو، تشفّ،
وكلما اقتَرَبَتْ، أنارَتْ
حَمَلتْ صباح الماء من جاراتها
ملأتْ بحيرةَ ذاتها صحواً وردَّتْ شالَها ثمَّ
استدارتْ
شرقَ البيوت وغربَها
ورمَتْ وراء الذكريات جديلةً
وأتتْ، تَلَذُّ بها الحواسْ
وتلمّ من خطواتها ذهباً وماسْ...
يدُها على مفتاح كوكبها،
تديرُ الغيمَ حول الشَّمسِ
تسمح للشّتاء بأن يؤدِّي فرضَهُ
وتقول: مغفورٌ لشِعركَ ما يريدْ
لكن دع المفتاحَ لا يُنهي محاولةَ الدّخول
أو الخروجْ.
واجلسْ بعيداً... في البعيدْ

)

(9
مما يهدِّدُ وحشتي بالاغتراب أقولُ للأنثى:
قفي عند الشّتاء الداخلي لشاعرٍ
عيناه تختلفانِ فيكِ
وتَعْقِدانِ مع الصَّباح قرنفلاً
ممَّا يحاول قلْعَ أشجار الغناء أقول للأنثى:
أقبل ظلّكِ الأنقى ليقْبلني نشيدي
أخطأتُ؟ كم صوَّبتُ أخطائي أمامكِ...
غيرَ أن الطَّاقة المجنونة الغليان تخذلني
وتطلقني فضاءً في الفضاءْ

حاولتُ رمي البحر في البحر، انكسرتُ
وعدتُ أنفخ باللَّهيب على خيالي
كي أخلقَ المعنى، أحرّره جمالاً
ثمّ يعبدني جمالي...
حاولتُ إطفائي ولملمةَ الحرائقِ،
فاكتشفتُ بأنَّ نهر النَّار ظلٌّ
من ظلالي...
قلتُ اخرجي من معطف الذّكرى،
ولا تستأنفي خوفاً عليَّ
قلتُ اتركي شمسَ القصائد فوق
نافذتي معلّقةً،
دعي لي غربتي وحدي، أخاف
عليكِ عاصفتي،
أعيديها إليَّ...
كيف ابتكرتِ بدايةً أخرى لهذا الحلْم؟
يا جنّيَة الفجر المبارك
حينَ من قلقي خلقتِ حمامةً بيضاءَ
تأكلُ من يدكْ
وأنا جميعُ الصّمت أدفعُ عنكِ
صوتَ الخوفِ
أكتبُ فيك:
أن الحُسْنَ أجملُ حين يظهرُ في الظّلامِ
يزورُ قبّةَ مشهدكْ
فيرى صغارَ كواكبٍ خضْرٍ أتوا متعانقين،
وقال أصغرهم: أحبّك أنتَ
يا خضراءُ...
وارتفع الدّعاءُ معطّراً
من معبدكْ...

(

(10

ناديتُها باسم الرُّؤى الصّفراء
وبما تبقّى من ربيع دمائي
بصلاةِ روحَيْنا على قبر النّدى
لمّا دفنّاه بغير غطاءِ
بصعودنا وصعودنا وصعودنا
و.. سقوطنا من قبّة الجوزاء
بصباحنا العالي، وما يرثُ الضُّحى
من نورها ينسابُ من أنحائي
باللّيلِ محمولاً ببضعِ كواكبِ
بالبحر يبعثُ وحشة الميناءِ
بالغربة الكبرى تحلُّ بداخلي
لتحيلني شبحاً بلا أسماءِ...
ماذا جنيتُ على أنامل صمتها
لتشيبَ فيَّ حديقةُ الأشياء؟؟؟
يا قهرُ سهمُك طال حتّى شلّني
وأنا المصابُ بلعنة الشّعراءِ
أصبحتُ قفّةَ ذكرياتٍ هشّةٍ
مرميّةً في قعرِ بئرٍ ناءِ
ما زلتُ أنتظرُ اليدَ الخضراءَ ترفعني،
وتزرعني بأيّ فضاء...

(

(11

قالت له؟ في قلبه مرضٌ...
إذا في قلبه مرضٌ... وورْدُ
في قلبه عرَضٌ وأعراض الطّبيعة لا تُرَدُّ
في قلبه تجويفُ أسئلة الوجودِ
في قلبه بحثٌ عن الجدوى، وشكل الرّيح
حين تهبّ مثل الخيل من أعلى النّشيدِ
في قلبه زَوجٌ بهيجٌ يحملُ البشرى
وطائفةٌ من
التّسبيح أثناء التّهجّد والسّجودِ
في قلبه ما لو أبوح به،
لكنتِ إليَّ أقربَ من وريدي...

(

(12

سأروّض الذّكرى على استدعاء
روحكِ أوّلاً
وأروّض القلبَ البعيدَ على التّجلّي
أنْ خَضَرْ
وأحرّضُ الحجَرَ الغشيمَ على التّخلّي عن

منادمةِ الحَجَرْ
ليكونَ يَنبوعاً إذا ما شاءَ،
أو ليعيدَ إنشاءَ الزَّمانِ

)

(13

لو كانَ للنِّسيانِ شكلٌ لأتَّحدتُ به
وغيَّرتُ الطَّريقَ إلى الجحيمْ
ياليتني كرةٌ ليلعبَ بي خيالي
ليتني أرضٌ يبعثرُ فوقها العشَّاق
فوضاهم
ولو كانت يدي جسراً لينتقلَ
البنفسجُ بينهم
ألفٌ: أنا المعجونُ من نارٍ وفخَّارٍ لهم.
باءٌ: بقيَّةُ صوتهم في آخرِ الوديانِ...
تاءٌ: تحت جمرى نارُ معجمهم

وشرحُ اللَّوزِ حين يسيلُ حتَّى آخرِ
الكلماتِ...
والعبدُ الفقيرُ أنا، رماني
حارسُ الفردوسِ...
قلتُ: لكم مكانُكم، ولي
أيضاً مكاني...

)

(14

جنّيةٌ أوحتْ لشاعرها:
عليكَ بأخْذِ حبَّةِ لوزةٍ مقسومةٍ قلبَيْنِ.
خبِّئْ صفحةً بيضاءَ بينهما
عليها اسمانِ معتنقانِ
أحضرْ بعدها خيطاً حريريّاً
تلفُّ به على القلبينِ
واقرأ ما تيسَّر
علَّ من قصَّرتَ ليلكَ في إطالة حُلْمها
تجتازُ لحظتَها وتبدأُ من يديكَ...
...

لم تدرك الجنيةُ المغزى...
فقد هيَّأتُ قلبَ اللَّوزِ، أحضرتُ الحريرْ
وكتبتُ أسماءً وأسماءً...
ولكنْ ما اسمُها جنّيتّي؟
فهي الَّتي... وهي الَّتي...

)

(15

غرقٌ غرقْ
البحرُ يهرَمُ في عروقي متعباً

من هذه الفوضى الَّتي تنتابُ
زورقَه اليتيمْ
البحر يأكلُ موجه جوعاً
ومفتقراً إلى الياقوت والحَجَر الكريمْ
حوتٌ من الأحزان يبلعني،
تمرّ عليَّ أجيالٌ من الأمواج
متروكاً بجوفِ الحوتِ،
لم تفطنْ سلالاتُ النَّوارس بي
فهل أسمعتُ -لو ناديتُ- بحَّاراً
وهل ما زلتُ منذوراً لقبطانٍ
عجوز
كُرِّسَتْ كلُّ البحار على اسمه
فطغى وظنَّ كؤوسَهُ تكفي لتفريغ
البحارْ
ماذا إذا داعبتُه في غفلةٍ
وقذفتُ في عينيه بعضاً من رذاذ
الموج
ماذا لو قرأتُ على مسامعه
فصولاً عنكِ؟
لو قطَّرتُ فوق يديه بعضاً من
شذاكِ
هل تستفيقُ زهورةُ البيضاءُ؟
كم سنةً مضت وزهورةُ البيضاء
مهملةٌ؟
وهل سيرّن في أرجاء وحشةِ
نفسهِ جرسُ الهلاكِ؟
وينام في أعماقه ذئبُ البحارْ؟

لو كنتِ سيّدةً عليه
تقلّصين حدود صرخته بما ملكتْ
يداكِ
وتغيّرين هواءَ قُمْرتِهِ،
وركنْ نبيذه المغبَّر،
تقترحين أن يمشي قليلاً في الممرّ
يرى النّوارس غيرَ ما كانتْ
يرى الأمواج تولدُ كلّ حينْ
ويرى إلى السفن الجديدة من بعيدْ
عثَرتْ على راياتها وحُمولة أخّاذةٍ
وأتتْ بقبطان جديدْ
ماذا إذا رقصتْ له حوريَّة البحر الفقيرةُ،
هل يراقصها قليلاً؟
أم سيأمر تابعيه بشيّها في فرنِه
السرّيّ؟
ماذا لو سرقتُ له ملابسَهُ
كسرتُ عصاه؟
ثم قذفتُه في الموج،
كم سيخافُ منَّ الموج هذا
المحتمي أبداً ببحرٍ من حديدْ
...
سنعيد هذا البحر من يدِ سارقيهِ،

نحنُ من نرثُ البحارَ ومَنْ عليها
لتعود جنّياتُنا يُحضِرْنَ من قيعانها ما نحنُ
ضيَّعناه أيّام الرّحيلْ
أيّامَ لا ملكوتُ بحّارٍ يسدُّ على النَّدامى
جنّة التّطوافِ
خلفَ خيالهم
لا ملحَ في الأحلام
لا جبلٌ جليديٌّ ولا نوءٌ يخونُ
ولا سوادْ
أيّامُنا... هل تُستعادُ؟؟؟
... ...
جنّيتي قالتْ: هتكتَ الرّمزَ
عُد بي نحو أرض طفولتي نرتَعْ
ونلعَبْ
ومضَتْ سريعاً في الجهاتِ جمعيها
من أين أذهبْ؟
نسيتْ بأنّي لا طفولةَ لي،
وإنّي منذ أول رقصةٍ فوجئتُ
بالنّيران
بين أصابعي تنمو
ومَن كان الجحيمُ فضاءَهُ،
لا بدَّ يتعَبْ...

□□□

صحوة الذَّاكرة

شعر: غسان لا في طعمة

-

1-

توَرِّقُني صحوةُ الذَّاكرةْ
تمدُّ عليَّ فروعاً من الشَّوكِ والوردِ
تغتالُ صوتي،
وتخنقُ في صحوتي لحظتي الحاضرةْ
توَرِّقني صحوةُ الذّاكرةْ
أحاولُ خلعَ دماغي من الصَّحوِ،
ترتدُّ كفِّي سؤالاً عن الشَّللِ الآدميِّ،
أحاولُ تمزيقَ رسم المحطَّاتِ بعد انقلابِ القطارِ،
فتهربُ منِّي المحطَّات شوطاً بعيداً بعيداً،
فألهثُ -بالرَّغم عنِّي- خلف خطاها،
ألملمُ بعض تناثرها...
وأغرقُ في لُجَّةٍ كافرةْ:
أرى الطفلَ يرنو إليَّ..
تأبَّط حمَّالةً من رفيفِ الحنانِ،
سَداها تسابيحُ أمِّي،
ولُحمتُها من شجنْ
أخبِّئُ فيها ليوسفَ درساً نبيلاً،
يقولُ أبي: ميسلونُ كتابُ الوطنْ
وفي الحالِ تصفعُني طفلتي:
"كتابي تمزَّق من عِثِّهِ
وكُرَّاسُ همِّي قديمٌ.. قديمٌ
وصبرُكَ عارٍ أمامَ المحنْ"
فأغرقُ فيَّ...

ويهربُ من مقلتيَّ الزَّمنْ.
أرى الأرضَ تدنو إليَّ..
فتشربُ لونَ إهابي
وأشربُ لونَ ثراها
بساتينَ حبٍّ
وأمداءَ نورْ،
عصافيرَ وجدٍ على شجرِ الرُّوحِ تزقو،
وصفصافَ حُلمٍ على ضفة القلبِ يغفو،
فيصحو الشُّعورْ.
لكِ اللهُ يا أرضُ..
كم شرَّدتنا -ونحنُ مقيمون- هذي الشُّهورْ
فتموزُ ربُّ الحصادِ
يواري غلالي
ويرفعُ شاهدةً لليبابْ
ونيسانُ مزَّق نايَ العصافيرِ
كي لا تدندنَ عطرَ الشَّبابْ
وآذارُ رمَّد جمر السَّجايا
وألقى علينا وشاحَ السَّبايا
فجُنَّ الحديدُ، وجفَّ الوريدُ،
وحُمَّ الشَّهيدُ..
وصارَ الذَّهابُ الإيابْ
لكِ اللهُ يا أرضُ..
كم أتغنَّى بنبضِ الجذورِ،
فيملأُ حلقي السرابُ!
وكم أستظلُّ بياضَ الزهورِ
فينهارُ فوقي سوادُ الهِبابْ!

***

أرى اللهَ فيَّ..
غماماً يلِّيلُ فوق متاهاتِ نفسيَ
عطراً وشعراً
وأسرابَ نورٍ، يمامْ
أحسُّ "أبانا" و "فاتحة الحمدِ"
كلَّ تسابيح أمّي، وسبحة جدّي،
حريرَ التبلسُم في جرحِ روحي،
وصفوَ السَّلامْ
أرى اللهَ يدنو إليَّ
فيندى عليَّ
كما عندَ فجرِ التألُّقِ
يندى الخُزامْ
أراه رفيفَ التَّهجُّدِ
في مقلة الطفل قبل المنامْ
وفي هدأة الوجد أغفو
فتوقظني طفلتي:
"يا إلهي.. أراكَ شعاراً على باب قصرٍ
يسدُّ الدُّروبَ بمال يهوذا،
ويكتب كفّارةً من دماءْ
يمدُّ عليهِ أبو لهبٍ جُذوةً
من عيونِ الحسودينْ
حتّى السَّماءْ
فهل كان هذا بفضلك ربيّ؟
أراكَ كلاماً شهيَّ الحروفِ،
على نقد راعٍ تأمْرَكَ،
يلسعُ جراحَ الحسينِ.
ويرقصُ عُهْراً على كربلاءْ
فكيف أحدِّث...؟!!!
نعمةُ ربِّي وباءْ"
أهزُّ ابنتي.. ثمَّ أجثو،
أكفكفُ من مقلتيَّ الشجنْ
فتهوي على طفل روحي سياطُ التَّذكُّرِ
يملأُ عينيَّ ربٌّ وثنْ
يمزّق طُهْرَ الأماني
وينسجُ عُهْرَ الكفنْ
فكيف تحجَّر صوتي؟!
وما زال ينزف من مقلتيَّ الوطنْ؟!
وما زال ينزف من مقلتيَّ الوطنْ؟!

□□□

"قصيدتان"

شعر: د.قاسم عزّاوي

1

- "الحزن"

هاقد هاجمني الحزنُ
وأنت بعيداً عني
يا آلهة الشعرِ
فمدي صوبي روحَكِ
كي أنسج ترنيمة حبٍ
ألبسها حين يثور عجاج الوقتِ
وحين تداهمني نار الأشياءْ."
فلقد صارت لغة الإنسانِ
مبطّنة بالخوفِ
وبالأبخرة الصفراءِ
فطارت حنجرتي نحو الغيمِ
لتحكي لغة أخرى
ذاتَ حروف تشبهُ
لون الطاووسْ.
لكني حين تعلمت لسانَ الطيرِ
وصار كماني يتحدث كالعصفورِ
أفقت غداة حصادْ،
فوجدت سنابل قمحي فارغةً
ورأيت جميع مناقير القرية.
تهجر موطنَها
صوب المجهولْ..!!

2

-"الشبح"

يتحدث فتيان الحارة
عن شبح يتسلق
فوق جدار حديقتنا
حين يغيب القمرُ
وترتحل النجماتْ...
يتجلى حيناً في شكل يهوذا
أو راعي بقر من تكساسْ،
في هيئة شيخ نفطيٍّ
أو جنرال لم يربحْ
إلا معركة إبادة بعض رعاياهْ
ولكن يخسر في كل الجبهاتْ...
حين تسد الظلمةُ
كل خياشيم الجدرانِ
يجيءُ الشبحُ
على صهوة ذرات الليلِ
ويلبس قبعة للإخفاءِ
فلا أعرف أين ألاقيهِ
فأروح أقاتله
وأنا لا أبصر كنه يدي
وهي تُلوِّح بالسيف بدون هدى.
هذا الكابوس غدا طقساً ليلياً
يقعي فوق فراشي

ينفث رعباً ولهاثاً
يُغْرِقُ صحن الدارْ
لكنَّ عدوي يكره عطر الصبح
ويهرب من شعشعة الأنوار.

ولذا أعددت كميناً،
مع فتيان الحارة،
كي أمسك بالشبح المرعب
ذات نهارْ....

□□□

صـــدر

ù –ŋẑiù ŬĈĥiəŬbiẹ ŭ DǅŽɛ 5N

أقل فرحاً

شعر..علاء الدين عبد المولى

شعر: أيمن أبو الشَّعر

طافَ بي شَيخي بحاراً ... وعلا بي لِلمَجَرَّه
كلما طِرنا بِكونٍ ... قدْ كساهُ الإثم صُفْرَه
قلمتْ كفَّاهُ أغصَنَا ... نَ النَجومِ المُكفَهِرَّه

حينْ جاوَزْنا الثريَّا ... حامَتِ الأنوارُ إثرَه
عَبَّ كأسا مِنْ شَواظٍ ... وانتَشى يَقرِشُ جمرَه
قالَ: خمرُ العَقلِ وَقْدُ ... قلَّ مَنْ يَجرَعُ خمرَه

قلتَ: لَوْ جِئنا حُدو ... دَ المُنتَهى لاستطعْتَ سَبرة
فَبَكى كالطِفلِ غمّاً ... وَانحنى يَقضُمُ ظِفرَه
قالَ: ما طِفناهُ دَهراً ... لم نُبارِح خَرْمَ إبْرَه

مَرَّ نيثرونْ شهْباً ... في فضاءاتِ كَمُوني
كاشِفا بالعَقلِ سِراً ... لم تَسَجِّلهُ عُيوني
أنَّ أقصى سُرعةٍ في الـ ... كونِ مِقياسُ السُكونِ

ما الذي يَبقى إذن من ... خَلف دولابِ القرونِ
بِزَةٌ في مُتحَفٍ أمْ ... في الثرى دودي وَطيني
إنَّما الأزمانُ تَبقى ... وثوانيها سِنيني

إن أراكَ الشكُ أسما ... كاً بِصَحراءِ الظنونِ
فارمِ أشباكاً إلى قا ... عِ سَرابٍ مِنْ يَقينْ
فاللآلي فَيضُ إبدا ... عٍ بأصْدافِ الجُنونِ

قلتَ: يا شَيخي اعتَراني ... طيفُ مَنَاحِ الأماني
خَلفَ سورٍ مِنْ زجاجٍ ... في مَكانٍ مِنْ زَمانِ

موحيا أنَا سَنَفنى   زمْكنَاتٍ في فَنَائي

كلُّ شيءٍ مِنْ مَكانٍ   فَهْوَ بالأزمانِ فانِ
ليسَ مِنْ ماضٍ وآتٍ   كلُّ وَقتٍ في الأوانِ
ليسَ مِنْ آنٍ فَاتٍ   هوَ ماضٍ بالتّداني

كلُّ سمتٍ في مَسارِ الـ   كونِ حَدّ "البَدْ نِهايَه"
فَهْوَ إهْليجُ انْحناءٍ   يَجْعَلُ الأسْبابَ غَايَه
وَهْوَ بَدْءُ اللانهاياتِ   انْتِهاءُ اللابِدايَه

في "المتى" أقرأ ذاتي   حين يقرانـي "الهنا"
هل ترى تدرك ذاتي   دون عقلي ما الدنى
والدنى تثبت أني   فيهما لست أنا

شتت الوهم شبابه   حين دق الرعب بابه
أيها الحالم صحوا   وتحمم في سحابه
فر من جفني سراعا   وامتطى برقا سرابه

بلل الطفل ثيابه   بلل الكهل إهابه
غسلوا الطفل ليمضي   ماتحا شهدا رغابه
غسلوا الكهل ليمضي   يمنح الأرض لعابه

لا تحاول فهم سري   إنني السر بسري
كالرؤى آتيك طلقا   ضاحكاً والدمع يجري
لا تسل عن حزن فرحي   لا تحيرني بأمري

قد مضى في الوهم عمري   باحثا عن سر أمري
كنت لا أدري بعيدا   أنني قد كنت أدري
بت أدري مذ تدانى   أنني ما كنت أدري

مَنْ يَكنْ شَهْماً فقيراً   وَاغْتَنى شَهْماً سَيَبْقى
مَنْ يكنْ روحاً ضريراً   وَارتَقى فَالدّودُ أرْقى
ويَعُبُّ الدهرُ كأسا   خالِداً مَنْ كانَ أتْقى

إنّني أرْثي لِحالِهْ   مَنْ غدا عَبْداً لِمالِهْ

كانَ خدّاعاً وأدْري وهْوَ لا يَدْري بِحالِهْ
كَمْ تلاشى صارَ صِفْراً ضاقَ عَنْ مَعْنى اخْتِزالِهْ

إنّما أفقرُ خَلقِ اللـ ـهِ مَن يَجْمَعُ مالا
تَعْبرُ الدّنيا دَلالا تشْرَبُ السّوقَ الرِجالا
غَيرَ دَرْويشٍ تَجَلى وَاغتَنى مِنها جمالا

أترى كانَ كَريماً حاتِمُ الطائي بِذبْحِهْ
كَي يُباهي بِالسَّخاءِ أغْرَقَ الأوْفى بِجُرْحِهْ
أمْ تَرى كانَ الحِصانُ روحَهُ صَمْتاً بِمَنْحِهْ

ثَعْلبٌ، مذ يَختَفي مِنْهُ خَوْفاً أكْتَفي
حيطةً سَوَّرْتَ كَرْمي وَالرّؤى بِالمُرْهَفِ
غَيرَ أني إذ غَفَوتَ عضّني كَلبي الوَفي

أنْتِ يا كأسُ الصَديقْ فيكِ أغفو وأفيقْ
نازِفاً ألقاكِ سَكْبا فاسْتَعِذي كَيْ نُريقْ
أنْتِ نارٌ أطفأتْ بي مَاءَ وَجْدٍ كالحَريقْ

أنْقذَ الشّهْمُ صَديقَهْ مِنْ حِبالِ الشَّنقِ صانَهْ
فَقَأ الشّهْمُ عُيونَهْ خوْفَ أنْ تَفْشي مَكانَهْ
حاوَلوا أن ينْطِقوهُ قَضَمَ الشّهْمُ لِسَانَهْ

فَقَأ الشّهْمُ عُيونَهْ قَضَمَ الشّهْمُ لِسانَهْ
عادَ للوكْرِ فألفى زَوجَةً تَبْكي مُهانَهْ
خانَهُ النّذلُ وَولى سارِقاً حَتى حِصانَهْ

قالَ: لي ذِئبٌ صَغيرْ حَلَّ يا عمُّ الخَطرْ
قالَ: لي ذِئبٌ عجوزْ خُذْ مِنَ الناسِ الحذرْ
فَتحسَّسْتُ فِرائي خائفاً نابَ البَشَرْ

رِيشُها الأصْفَرُ غطى طيرَها الأزْرقَ أغرَقْ
وهْوَ غَطاها رَفيفاً عاشِقاً حتىّ تَألقْ
فَبَدا في العشِ طيرٌ أخْضَرٌ لا غَيرَ يَعْبَقْ

كانَ نَبْعٌ يَتَعبّد قُرْبَ دُفلى تَتَجَرّدْ

أوغلتْ في الماءِ حَتّى   لامَسَ الرِّدفينِ عَرْبَدْ
صاحَ: يا عصفورتي تيـ   ـهي رفيفاً، ثمَّ غرِّدْ

أشنعُ الآثامِ عُرْفُ   نَهْدُ حَسْناءٍ يَجُفُّ
بِوَسادٍ كَمْ يَحُفُّ   مِنْ أتونِ النارِ كَهْفُ
ليسَ للنصفِ اكْتِمالٌ   دونَ أنْ يَرْويهِ نِصْفُ

أيُّها النَهْدُ.. ارْتَعِدْ   في شِفاهي وَاتّحِدْ
واقْتَحِمْني إنْ غفَوْتَ   جُنَّ جَمْراً واتَّقِدْ
فالزَّمانُ اللا أمانُ   حينَ يَدْنو يَبْتَعِدْ

يُخجِلُ الحسنَ سَناها   حلمُ خَمرٍ شَهْدُ فيها
قالَ: إنْ دانَتْ لهانَتْ   وَغدا ما فيها فيها
إنّما الأحْلى فَتاةٌ   لم يَصِلها... مُشْتَهيها

قالَ: صَمْتا لي تَعالا   وجْهُها خَلفَ الظِلالِ
جِئتَهُ يَبْكي عَليّا   مُدْرِكا سِرَّ المَآلِ
أنَّ حُبي لنْ يَكونا   غَيْرَ آهاتِ ابْتِهالِ

جُنَّ قلبي واضْطربْ   إذ بِضِدّيهِ احْتَرَبْ
بِالنّدى صِرْتِ احْتِمالا   واكْتِمالا بِاللَهَبْ
كمْ أتى لم تَظهَري بَلْ   جِئتِهِ لمّا ذهَبْ

غارِقاً في الحُلمِ كُنْتَ   حينَ طَيْفٌ بي ألَمّْ
قَبَّلَتْني ثمَّ عَضّتْ   خَتَمَ جُرحٍ فوقَ فَمْ
وَنأى الحُلمُ ولكنْ   فيمَ فَوقَ الثغْرِ دَمْ

نَحنُ لا نَهْوى حَبيبا   إنّما نَهْوى الهَوى
وَكؤوسُ الخَمْرِ زُلفى   لِدُخولٍ في الجَوى
ذاكَ أنّا ما ارْتَوَيْنا   وَهْوَ مِنّا... ما ارْتَوى

كُلُّ ما نَحياهُ وَهْمٌ   دونَ تِرْياقِ الحَقيقَهْ
لمْ تَكنْ في الدّمِ سِرّا   لسْتَ أخْشى أنْ أريقَهْ
لا يكون الخمر خَمْرا   رائِعا.. حتى تَذوقَهْ

جُنَّ لمّا بِابْنَةِ السُلْـ   طانِ في أقصى الحَديقَهْ
صارَ نحلا غَلَّ في البُر   عُمِ وامتَصَّ رَحيقَهْ
وسَقاها مُشْعِلا في   صَدْرِها ألفَ حَريقَهْ

شَدَّهُ الجُنْدُ انتِزاعا   قَوَّحَ السَوط عَبيقَهْ
مَدَّ للسَّيافِ راسَه   صاغِراً يَبلعُ ريقَهْ
حُزَّ عُنقِيَ إنّني كُنْـ   فتُ عُمرِيَ في دَقيقَهْ

إنّما العِشقَ احتِلالٌ   بَينَ وَعْدٍ.. وَوَعيدْ
فَهْوَ في الكُلِّ عَديدٌ   وَهْوَ في كُلٍّ وَحيدْ
حينَ لا ترضى مُريداً   تَرتَضي مالا تُريدْ

أيُّها العِشقَ اضطهِدني   واكوِ ما شِئتَ ضُلوعيْ
واجلِدِ القَلبَ لِتَندىْ   مِنْ مَساماتي دُمُوعيْ
إنْ تَكن ليلا فَاطفِئْ   -عَلني أهوى- شُموعيْ

فاغرسي في الصَدرِ شَوكاً   أنتِ وَردٌ في رُبُوعي
والشَّذى المخبوءُ لغوٌ   كَمُناغاةِ الرَضيعِ
كامِنٌ في الروحِ سِرًّا   بَينَنا لا... لا تَضوعي

مُذ تَوَضّأتُ اختياري   ثمَّ صَلّيْتَ وُلوعي
بِتَّ سُلطانا بِعَبْدٍ   يَرْتَجي أمري خَنوعي
ليسَ مِنْ حُرٍ يُداني   نَبْضَ قلبي في خضوعي

اِتَّمَّ خَلِّ حُسامَكْ   يَتَقَنَّفى بي أمامكْ
باسِماً تَعفو وأدْري   أنَّ في العَفوِ انتِقامَكْ
لا تَلُمْ نَقصي حَبيبي   إنَّ في نَقصي تَمامَكْ

ليتَ لي غُرمَ مَلامِكْ   أفتَدي لوما غَرامَكْ
تَرْتَجي بِالصَّمتِ خَنقي   مُذ تَنَفّستَ كلامَكْ
فَزَفيري مِنكَ يَعلو   وشَهيقي كانَ رامَكْ

زِدْ كَما شِئتَ خَصامَكْ   إنَّ في قلبي مَقامَكْ
يَعلَقَ النَصْلُ بِنَبْضي   حاضِنا مِنْكَ سِهامَكْ
أنتَ ما حَطمْتَ قلبي   فيهِ قَدْ صنْتَ حُطامَكْ

غَنِّ يا مَوّال... غَنِّ
يَبْحث العشاقَ شَجْوا
وأنا في الآهِ أذوي

بينَ حَشْدِ الناسِ أدري
بِكَ لا أشربُ كاساً
طِرْتَ لم أبْرَحْ مَكاني

إنَّني قدْ صِرْتَ مَحْواً
لا يراك الناس قربي
قلت: إنكَ... ثم جنوا

ما الذي يَجْلوكَ رُؤيا
أنتَ وَهْمٌ أمْ تَراني
أنتَ حَقٌ حينَ قلبي

إصْغِ خَلفَ البابِ صَوْتٌ
قلتَ: أهلا يا حَبيبي
هاكَ صَحنُ الدارِ قفْرٌ

قلتَ: لا بايَعْتَ عَقلي
طالما للشمسِ أمشي
تابعاً خَلفي سَيَمْضي

قلتَ: لا. فاشْتَدَّ جَذبا
ومَضى للثّلجِ عَنّي
قالَ: لو جُمِدْتَ إِدنى

هذهِ الأكوانُ ظللكَ...
رُمْتَ بِالظِلِّ وُجودي
قالَ: ما للدمعِ يَهْمي

ها أنا أمْضي بِدَرْبي
في شَذى النّارِنجِ خَطوي

رجْعَ فَرْحٍ وجْعَ حُزْنِ
فيكَ عَنْ لَونِ التَمَني
باحِثا في الحُزنِ عَنّي

ليسَ إلاّيَ سَتَعني
إنّما أشْرب مِنّي
عُدْتَ نَحوي لم أجِدْني

فيكَ يا مَحْبوبُ صِرْني
فالتصق بي كي يروني
أقسموا أن قلت: إني

ما الذي يَمْحو رؤاكْ
طيفَ وَهمٍ في سَناكْ
يَتَمَرّى في هَواكْ

قالَ: لا هَمْساً هُناكْ
قالَ: شَيخي ما اعْتَراكْ
قلتَ: عُذراً ما رآكْ

لنْ يَروع السِّحْرُ مِثْليْ
أيْنَما سِرْتَ فَظِلّيْ
بارِقاتَ العِلمِ تُمليْ

وَتَماهى الظِلّ قَبْليْ
مِن جَليدٍ صارَ رَحْليْ
كانَ وسط الثلجِ يَغْليْ

ما حُدودُ المُسْتَظِلّ
جِزْؤهُ كَنْهُ بِكلّ
قلتَ: لا... إني أصلي

وسْط حاراتِ الحَمامْ
عِنْدَ بَحْراتِ الرَخامْ

وتُرابٌ رُشَّ ماءً   كشَميمٍ مِنْ غَمامْ
أنتِ لي في الحُلمِ غوطةْ   وَأنا في الحُلمِ شامْ
وَدُموعُ العِشقِ صَحْواً   بَرَدى وسْطَ الزِّحامْ
كيْفَ ألقاكِ وشَوْقي   لم يَدَعني كَيْ أنامْ

قالَ: لا تَنْظرْ لِحُزْنٍ   سَوفَ يُسْبي مَنْ رآهْ
إنّما الحُزْنُ انتِماءٌ   وَاحْتِراقٌ في لظاهْ
باتَ قلبي عشَّ طيرٍ   هامَ في كلِّ اتِّجاهْ

عِشْتَ حُزْنَ الناسِ عِشْقاً   كَيْفَ أحيا ما عَداهْ
إنّني في كلِّ صَوتٍ   يَرسُمُ الفَجْرَ صَداهْ
في مِدَقِّ الزَّهْرِ طلعٌ   في مَدى الصُبْحِ نَداهْ

حاوِلي أنْ تقرئيني   بِالرُؤى لا بِالشِّفاهْ
وَتَهَجّي في عُيوني   بَعْضَ أسْرارِ الإلهْ
فلغاتِ الأرضِ جَمْعاً   انطلقَتْ في الحُزنِ آهْ

كل صُبحٍ يوثِقُ الأغلا   لَ يَلهو بِالرَّنينْ
ومَسَاءٌ يُرتِجُ الأقفا   لَ يصْغي لِلأنينْ
دونَ أنْ يَفْهَمَ إطرا   قي وإشفاقي الحَزينْ

قَدْ أتيْنا وَمَضَيْنا   وَهْوَ باقٍ كلَّ حينْ
مجْدُهُ في ظِلِّ قضْبا   نٍ وفي سَوطٍ لعينْ
أيُّها الظِّلُّ العَجوزُ   أيّنا كانَ السجينْ

أجملُ الأشيَاءِ حُلمٌ   عِنْدَ شُبّاكِ الطفولهْ
فيهِ ألعابٌ وحَلوى   ونَشيدٌ وجَديلهْ
إنْ صعقْتَ الحُلمَ رَبّي   خَلِّ شُبّاكَ الطفولهْ

لِيمَنَ أقسى مِنْ صُوَرْ   حينَ حُلمٌ مُنْتَظرْ
شَدّ مِنْ هَوْلِ الرُؤى   حَبْلَ عِشْقٍ وانْتَحَرْ
هَلْ تُرى خانَ الرَّجا؟   أمْ تُرى كانَ القَدَرْ؟

رُحْتَ أشكو لِلقَمَرْ   سِرَّ جُرْحي وَالضَّجَرْ
رَقَّ حَتّى كالزّجاجْ   صارَ شَفّافَ الحجَرْ

ضمّني يحنو عليّ   ضمّني حتى انكسرْ

□□□

صـــدر

ù –ŋźiù ŰĈĭáŰbiŭ ŭ Dǎǯ 5N

هوامش على كتاب الحرب والسلام

شعر ....يو

سف عوَّيد الصياصنة

إلى بلاد بعيدة..

إلى بلاد قريبه..

نص: بديع صقور

المكان: عند الطرف الجنوبي لليابسة..
الزمان: عصر صيف ماطر في "اوسورنو"(1)
الصديق: "كوستوديو" هندي طيب، واحد من أفراد قبيلة جنوبية على وشك الانقراض..
وكانت الشمس تزمع على الرحيل، و"كوستوديو" لا يزال يجرّ عربات الفحم كثور.. بين مسافة وأخرى يتوقف.. يخرج زجاجة نبيذ أحمر من جيبه الممزق، يفتحها، ويأخذ جرعة.. بهدوء يعيد السدادة.. وبهدوء ينزل الزجاجة في جيبه الممزق، ثم يعاود الجرّ من جديد.. عصر مماثل في قريتي "بيت علان" لذلك العصر الجنوبي الماطر عند أطراف الأرض، حيث كان اللقاء الأول مع "كوستوديو".

وتعارفنا

ضحكتان حزينتان.. ضحكة مشبعة بالنبيذ والغربة

وضحكة مشبعة بالغربة، والغربة..

تماماً ضحكتهُ تشبه ضحكة أهلي

معذرة "كوستوديو" لقد أضعتُ عنوانك..

عفواً "كوستوديو" أرجوك.. لا تؤاخذني..

نسيت أنك بلا عنوان مثلي..

هاه! "كوستوديو" نسيت أن أسألك:

-هلاّ ما زلت تحتطب في تلك الجبال؟

"أريكا"(2) هل ما زالت هي الأخرى حية إلى اليوم؟

أتمنى أن تكونا حيّيْن..

هاه! أظن أنك نسيت اسمي؟

إن كنتَ حياً، يسعدني اللقاء معك ثانية،

ولنشرب نخب الصداقة والضحكات المتشابهات..

أوه!.. "كوستوديو".. أخاطبك الآن وربّما أنت

ميت؟.. ربّما.. ربّما أنت "وأريكا" ميتان؟

ربّما؟

والشمس مزمعة على الرحيل
لا تصدق
لا تصدقوا
أنّ الصهيل يخنق الجياد
ليلٌ معبأ بالحنّاء
رائحةُ جسد وقوارب
فحمٌ ونبيذ
صهيلٌ يخنق الجياد
مساءٌ فاحم الوجنتين
ومقصلة لفراشات رأسك
سجون تتطاول كاللبلاب
أعناق شجر تتدلى
وسلاسل على معصم الوشم
صهيل موت جديد
أسماء نوارس تمحى
من دفاتر البقاء
أجسادٌ تتأرجح
وقراصنة يقيمون الولائم
"الليانكي"(3) القادمين من الشمال..
ليلٌ وقراصنة
رسائل مطر وقبور
قبور بحر مفتوحة الأفق
بحزن يركض الدم
بضحكاتهم الفخمة يكسرون
خوابي صدورنا
وتضيق مسامات الطفولة،
وتُغْلِقُ الأدغال آذانها
بهدوء يُنزلُ المطر ستائره البيضاء
فوق رسوماتهم الشاحبة
***
ليلاً يحاصرون عربات الفحم،
ليلاً يطاردون طيور الكرز
ورأس أبيك الفسيح
كسهول "الامباما"(4)..
وتصير الأدغال عربات
وطيور كرز يجرّها "كوستوديو"
فوق حصى نهار ماطر
***
ذات صباح جاؤوا
ذات ليلٍ جاؤوا
حاصروا طيور الكرز
وخضرة روحك
ورأس أبيك الفسيح
كسهول "آلاباما"
ذات ليلٍ
أو ذات صباح
سنصعد شرفات المناجم
وبأيدينا هذه سنقبض على المجاذيف
بأيدينا هذه سنجذف باتجاه
مرافئ النهار الأبيض
بأيدينا هذه سنحمل
لطيور الكرز
ولخضرة روحك
ولرأس أبيك الفسيح
كسهول "آلاباما"
رسائل مطر وفراشات
***
هيا نصعد قارب المطر
هي ذي الأنهار تتحلق
على طاولة الوديان
وها هي ذي الغيوم تتكيء
على أكتاف الجبال
أجراس الانصراف ستقرع
"كوستوديو" يوشك أنْ
يرفع أشرعة "آلاباما"
حنجرة البحر تنطلق:

آلابامبا
ا.. لـ.. ا.. بامـ.. بـا..
"كرنفال" للدم الراكض
على مسارح الليل
على مسارح الليل
شاهدٌ واحد،
مشاهدٌ واحد
القمر..
"ماريانيلا" كانت تحب صدر "تشيلي"
وصدر البحر كثيراً..
قالت لي ذات يوم.
-وأحبُّ صدرك أيها الغريب
نامتْ النجوم
نجمةٌ وحيدة تأخرتْ
في حقول السماء
ماريانيلا..

***

نجمةٌ وحيدة
وربيعٌ باردٌ كثلوج "الأندس"(5)
نجمةٌ وربيع حزين
كرعاة "الجاما"(6)
ماريانيلا..

***

على كتف الصباح
تحت شجرة ما
فتح النورس أصابع النهر
وراح يلهو بكرات الماء
تعب النهار
تعب النورس
أغلق أصابع النهر
وحلّق عالياً
عبر غابة النهر
وربّما لن يعود
ماريانيلا..

***

هو ذا الشفق يعلق مصباحه
فوق سارية المحيط
هو ذا المساء يفتح حقيبته
ينثر أحلامنا
على بيادر القمر
ماريانيلا..

***

تحت شجرة القمر الباردة
أغلق الشفق وجه الغريب
دخلت الشمس غرفتها الصغيرة
وطوى الغرباء أسرّة أحلامهم
كالصدى رحلوا..
كالصدى ناموا..
تحت شجرة القمر الباردة؟
ماريانيلا..

***

فوق طاولة البحر..
تحلقت النوارس..
فوق طاولة البحر
لم يعد من أحد..
هنا مرّ غريب
هنا طوق خصر المنارة
وهنا اشتعل الماء
في عينيه
ماريانيلا..
جدول الريح
نهر الكوندر
بيت شامخٌ للنجوم
تحت قلاع الغيم
بنى بيته الصغير
خرج من جدول المسافات
وجرى فوق حصى النهر
نثر حبات قلبه لؤلؤاً
التقطتها العصافير
بينما كان "الكوندر"(7)

يلهو بصنع بيته
فوق أغصان النجوم
***
تحت سماء شجرة
من بين شقوق نجمة
سقط نيزك الحب
ومن تحت ضلوع جسر
جرفه النهر
ولكن لا يزال يحدق
إلى هذا الجسد الواقف
تحت غصن الموت
فوق باقة من الحراب
***
تحت جسور الظلام
يربضون للانقضاض
قبل أنْ تتسرب الأقدام
في شرايين الوديان الفسيحة
***
"سانتياغو"(8) كونغر(9) خائف
يقفز حاملاً صغاره
مخلّفاً جسور الخشب
والحصى الأزرق
هارباً من سياط الرعب
ومن الرصاص الذي ينتظر
أنْ يصنع من جلده غربالاً..
على أطراف المحيط
على أطراف اليابسة
كان يكبر كزنبقة
صار غصناً من النجوم
صار طائر القلب.
القلب
والطفولة
الرمال
والتويج
قريبة كأصابع الشعراء لقلوبهم
يبنون فيها بيوتاً للحب
قصائد تضيء عتمات أرواحنا
إنك كوخٌ وحيدٌ
على رابية القلب
افتح بابك الصغير
لشمس المحيط
هو ذا ربيعك الأزرق
ينام على مخدة القلب
كزنبقة

1-أسورنو: مدينة في تشيلي، تقع جنوب العاصمة سانتياغو بـ 1200كم
2-أريكا: هندية طيبة ووحيدة، كان "كوستوديو" يأوي إلى بيتها كل ليل كل ليلٍ فقط..
3-اليانكي: الأمريكيون الشماليون
4-آلاباميا: سهول مشهورة ومعروفة في أمريكا الجنوبية
5-الأنديس: جبال الأنديس المعروفة في أمريكا الجنوبية
6-الجاما: حيوان يشبه الجمل، أصغر منه، يعيش فوق جبال بوليفيا والبيرو، يعيش على حليبه وصوفه أولئك الهنود الفقراء.
7-الكوندر: نسر كبير يعيش على قمم الأنديس
8-سانتياغو: عاصمة تشيلي
9-الكونغر: حيوان استرالي له جراب في بطنه، يحمل به صغاره

□□□

صـــدر
ù –ŋǮùù ŰĶǮəŰbiŭę ŭ DŏǮɛ 5N
النشـــــيد الدنيـــوي
شعر...
.........مصطفى خضر

نص: د.ريم هلال

)

1)

د

يكَ

الأصيل!

من أين أتيتني؟
من بستان جدتي الذي
هجّأتَ لي فيه صلاتك؟
أتذكُرُ حين هجّأتَ لي صلاتك؟
كيف حال جدتي؟
لماذا نسيَتْ بيتنا؟
أحلفك ديك الأصيل
اذهب، وأيقظها
القهوة على الموقد
وجمر نرجيلتها
اذهب وأيقظها
ألبِسْها معطفها
لقّنْها بسملاتها
أعد محفظة نقودها
فأنا اليوم أكثر لهفة
أكثر لهفة إلى ظلها.

)

2)

أمي!
إلى الآن نائمة؟!
انهضي
المروج تعد قهوتها
الشمس ترمي لحافها
انهضي
أريد حليباً ساخناً
أرجوكِ حليباً ساخناً
منذ اليوم سأحبه
لأجلكِ سأحبه
أمي!
أأنتِ لي مخاصمة؟!
وأخذ في غنج
يدها الباردة.

)

3)

قرأ في دفاتر البحر:
لؤلؤة في واحد؟
مئة لؤلؤة.
لؤلؤة في مئة؟
ألف لؤلؤة.
لؤلؤة في ألف؟
مليون لؤلؤة.

قرأ في دفاتر القبر:
لؤلؤة في مليون؟
أو مليار؟
أو بليون؟
صفر
صفر
صفر.

(4
على وشاح أمه الأزرق
خربش كرته
أثلجها بصباح
شيدها ببنفسج
مشطها بسنابل
ظللها بحمائم
أغلقها على عينيه
واستراح

(5
قالت مدينة:
أنا مثلكِ أيتها الغابة
فيَّ الزنابق والشوك
الفراش والدود
الرشاء والثعالب
الحمام والبوم
لكنهم سميرتي
ينطقون.

(6
صغير أبكم
لمني بعقد سوسن
كانت الشمس على الربوة
تلقي بأول حبة
وهاهو الليل يرسو
والعقد لايزال يتكلم.

(7
ألا تخشين نفسي
إذا مافضضتُ بحارك
أن تتسلل الحرائق
إلى ماوراء اللغات
إلى ماقرب العصافير
إلى ماقبيل البدء؟

(8
أتدري موقدي
لماذا حين تغفو شيئاً فشيئاً
توقظ في نفسي
شيئاً من هلع؟

(9
أوصَدَ عينيه فجراً
حذر أن تناديهما الشمس.
انفتح باب الغسق
وَلجَ رويداً رويداً
في ذاكرة الشمس.

(10)
حين فررتِ إليّ
وغفت جديلتاكِ على كتفي
لم أدرِ فراشتي
أينا تفيأ بالآخر.

(11)
وعَبَرَت فويق الأرض شدوة
آمنة
ناعية
هازئة

من يدري؟

(12)

حين كنتُ عصفوراً
زرعتُ وردة في الشمس
وحين رماني المدى
وجدتُ أني نسيتُها
ناديتُ في ليلي المثلّج
احتميتُ بمعطفي المبلل
ثم صرتُ أختلس
من كل فجر خصلة
والآن
الآن دعني
فأنا ذاهبة
لأقي خميلتي.

(13)

ماذا تخط على سماء وليدك؟
دعها
هي بيضاء شذية
كالمهد
كالورد
كهرولة الصباح إلى شرفاتك
كزغرودة النجم
ماذا تخط؟
ألا تلتفت؟
ألا تدع؟
لايسمع

(14)

من أعماق مسافة
طفت على أفقي حكاية:
دثريني -دثريني.
لبيتها
أنا مغلولة اليدين
أنا مغلولة اليدين
بارتجافة

(15)

-إياكَ من كلماته
-لِمَ؟
-نبتتْ من روح ذئب
-بل ألا تراها كلَبَن
وهو يخرج طافياً
من بين فرث ودم؟

(16)

قمرَ نافذتي
أيها اللؤلؤة الفريدة
أتدري كم أجتني من مرايا
لتختلسك؟

❑❑❑

أحــبك

شعر: مرهج محمد

لأني أُحبُّ النبيذ كثيراً
أحبّكِ.
لأني أحنّ للحظة سُكْرٍ كثيراً
أحبّك.
أحبّكِ،/ وهل بين عينيكِ والخمر فَرْقٌ.؟
لأني أحّن للحنٍ جديدٍ
أزقُّ لعينيك أوتار قلبي.
أحبّك.
وهل بين عينيكِ والغيث فَرْقٌ.؟
أحبّكِ، شيءٌ بصدري يدقُّ.!!
***
أحبّكِ ما أبخل البحر!
ليت الشبابيك تبكي
وليت النسيم يرقُّ
أحبّك ما أكذب البرقِ!
هل أمطر الوعْدُ يوماً
وفي كل ألف استغاثة جوعٍ
يُطِلُّ بعينيكِ بَرْقٌ..؟!
أحبّكِ.. ليس لوعْدِكِ وَدْقُ.
أحبّك كيف تظنّين أني هويت سواكِ
تظنّين لكن
أراني أبرّر كل شكوكك فيَّ
لأنّ القويّ بقلبي
ضعيفٌ أمام سناكِ

ومهما بلغْتُ من الفن
والوصف والشعر.
لسْتُ بوافٍ محيّاك ما يستحقُّ.
أحبّكِ، ليس لنهرِكِ دَفْقُ.
***
أحبُّكِ كاد الوشاة يموتون جوعاً
لفضْح هوانا،
وأكْلِ لِقانا،
وسَرْد الحكايات عنا.
فهيّا أزيحي الستار
لقطرةِ وصْلٍ
لئلاّ يطقُّوا...
***
أحبّكِ/... لأنّ زنابق صنّين
تهفو لدفء رذاذ الحروف
وتحذف من خاطر الشمس
خوفَ الكسوف
ففي كل حَرْفٍ
ربيعٌ.. وصبحٌ.. وأفقُ.
***
أحبّكِ../ هي الشمس عبر عبير حروفك.
إلى الصبح والناس
ألفَ طريقٍ تشقُّ.

مدينة الجليد

شعر : مروة حلاوة لطفي

وفي المساءْ
بحثت عن ذراعك المسكون بالدفء اللذيذِ..
والنداءْ
ينهشُ في فضائيَ الفقريّ..
للنّهْشات في خمائلي اشتهاءْ
وموجعاتي في المساءْ
يحفرْن.. لايدعنْ موطناً للطين لايطالهُ
يحفرن... والسماءْ
تُمطرني بليلها
والليلُ والنهارْ
تجلّدا على مدينتي.. وسورها الوثنْ
تجلّدا.. تجلدا في الظل من زمنْ
بحثتُ في شوارع المدينة الصماءْ
لكنما مدينتي من الجليد شُيِّدتْ
وماؤُها.. هواؤها، بخورُها.. وقلبُها..
من الجليدِ، والنساءْ
في قفرها، موطوءَةُ السُّرَرْ
سربٌ من الحجرْ
عظامُهُنَّ تُشْتوى في الظلِّ.. دون نارْ
في الليل والنهارْ
سنابكُ الخيول مزقتْ نُهودهُنّ..
يافوارسَ الحمى تأهبوا
قد أينع العقيقُ.. والنضارُ ناءَ بالثَّمرْ
مطفأةُ العينين.. دونما عكازة... مدينتي
يا آهِ.. يامدينتي
في ذلك المساءْ
بحثتُ في جليدها عن دفئك اللذيذِ..
ياشقيةَ الفؤادِ.. عَمَّ تبحثينْ..؟
أضعتُهُ.. أضعتُهُ.. في الثلج من سنينْ
بحثتُ. لم أجد سوى وسادتي
على المدى مجمده
وفي ملابسي على تَمَوُّجِ المرآه.. جُثّتي ممدّدَهْ
في ذلك المساءْ
حلمتُ أنني أسيرُ في العراءْ
عاريةً..
أسيرُ دونما حياءْ
وفي يديَّ سلَّةٌ ملأتُها من لحم سيِّدي..
حملتُها إلى الإله كي يردَّهُ
فزمجرَ الإلهُ في الأسطورة المأساة غاضباً..
"يا هذهِ أينَ الدماءُ"..؟..
لا دماءْ..
أشلاءُ جثّةِ الحبيب.. رأسُهُ.. ساعدُهُ.. وساقُهُ

هنا.. هنا وِثاقُهُ
وآهِ قلبُهُ هنا...
ورِقَّةُ النسيم في لمستِهِ
ثُقوبُ نعلِهِ.. انكسارُهُ.. نِطاقُهُ
ولا تزالُ رَطْبَةٌ أحداقُهُ
مخضوبةٌ أشلاؤُهُ بالنّفطِ والغِراءْ
بحثتُ عن دمائه في رعشة الأوراق..
حين صدَّها الخريفُ..
في حدائق اللَّيلكِ.. في عرائش العنبْ
في بُحَّةِ القَصَبْ
يامِزَقَ الحبيب... لم أزلْ
أبحثُ في الأصقاع عن دمائه.. ولا أمَلُّ
تمُرُّ من بين أصابعي عظامُ أُمةٍ من
الجليد.. أو قلائد الحصَى
لا فرقَ.. أو من الحطبْ
ولم أزلْ.. أبحثُ عن دمائه من ذلك المساءْ
أبحثُ في مدينتي.. وخارجَ المدينة الصَّماءْ
وجُثَّتي موجٌ على المرآةِ..
هَدَّهُ التعبْ
عن دفئهِ.. عن دفئهِ..
ما زلتُ أبـ..!
***

بـرق آب

قصة: يوسف ضمرة

رجلٍ وامرأة، يرتديان ملابس خفيفة، يجلسان باسترخاء أمام التلفزيون، ومروحة السقف تدور وتُصدر أزيزاً خافتاً ورتيباً. وفي الخارج عتمة ثقيلة.

المرأة –هل تسمع؟

ينظر الرجل إلى المروحة

الرجل– ربما تكون في حاجة لقطرة زيت..

المرأة– أنا أسألك عن الصوت في الخارج؟

الرجل– أي صوت؟

المرأة– أطفيء التلفزيون

يمد الرجل يده إلى الأمام. يتلاشى صوت التلفزيون وتظل الصور الملونة تتوالى..

الرجل– لا أسمع شيئاً!

المرأة– أوقف المروحة.

ينهض الرجل ببطء. يتجه إلى الجدار. يمد يده ويدير مفتاح المروحة ثم يعود إلى مقعده. تتباطأ المروحة إلى أن تتوقف.

الرجل – ليس ثمة صوت؟

تعتدل المرأة في مقعدها

المرأة – إنه واضح!

الرجل– ما هو؟

المرأة – الصوت.. ألم تسمعه بعد؟

يعتدل الرجل في مقعده.

الرجل- لا.. لا أسمع شيئاً!

-برهة-

ولكن.. ماذا تسمعين بالضبط؟

المرأة -مطر

الرجل -بدهشة- مطر؟

المرأة - إنه يشبه صوت المطر

الرجل- كالسابق -في آب؟

المرأة- إصغ جيداً

-فترة صمت-

أتسمع؟ ألا يشبه صوت المطر؟

الرجل: باستهتار - ربما

المرأة: بحدة- بل هو كذلك بالضبط!

الرجل - كالسابق- حسن.. كما تشائين

-فترة صمت قصيرة-

المرأة- بهدوء- ولكن.. إذا كان الصوت يشبه صوت المطر، فهذا يعني أن هنالك مطراً حقيقياً يتساقط الآن!!

يلتفت الرجل إليها فجأة، ثم يتناول (الريموت كونترول) ويمد يده إلى الأمام، فتعود الصور إلى الكلام.

المرأة - بعصبية- لا.. دعه صامتاً، أرجوك..

تتناول (الريموت) وتطفيء التلفزيون

المرأة - بثقة- أريد أن أسمع صوت المطر

الرجل- بحدة- قلت لك إننا في آب!

المرأة- هذه هي المشكلة بالضبط!

الرجل- أي مشكلة؟

المرأة - مشكلتك.. مشكلتنا.. لا أعرف..

الرجل- لم يخطر ببالي أن ثمة مشكلة بيننا؟

المرأة - طبعاً، فأنت تظن دائماً أن كل شيء على ما يرام؟

الرجل- هي كذلك بالفعل..

المرأة – بحدة– لا.. ليست الأمور على ما يرام..

الرجل– لا أفهمك تماماً..

المرأة– بنبرة أسى– أعرف ذلك من زمان.. منذ عشرة أعوام..

الرجل– بدهشة– منذ البداية؟

المرأة – كالسابق– نعم. منذ البداية

الرجل– كيف؟

المرأة– أنت مثلاً لا تصدق أنها تمطر الآن، فقط لأننا في الصيف!!

الرجل– صحيح

المرأة– ولكنها تمطر الآن!

الرجل– قد تكون سحابة صيف.

المرأة – بحدة– السحابة سحابة، سواء أكان ذلك في الصيف أم في الشتاء..

الرجل– ربما..

المرأة –أرأيت؟ هكذا أنت دائماً..

الرجل– ليس من الحكمة أن نلتفت لبعض الأمور الصغيرة.

المرأة – قد تكون علاماتٍ لما هو قادم

يحدق الرجل إليها. تجمع نفسها وتقرفص على مقعدها.

المرأة– ألم يخطر ببالك أننا قد نفترق يوماً ما؟

الرجل– لا.. ولماذا نفترق؟

المرأة– لا أعرف.. ولكن ذلك ممكن!!

يحدق ببلاهة ثم يعتدل

المرأة – لقد توقف المطر..

الرجل– قلت لك إنها سحابة صيف..

تقفز المرأة، وتقف أمامه.

المرأة – وقلت لك إن هذا ليس مهماً..

الرجل– ولكن فالصيف يظل صيفاً..

المرأة – قد يتغير الأمر في لحظة واحدة..

الرجل– لا.. لا بد من أسباب واضحة على الأقل.

تخطو المرأة ذهاباً وإياباً ببطء، ثم تجلس.

المرأة –ساهمة– تظن أننا لم نتغير، أليس كذلك؟

الرجل –بلى.. كبرنا قليلاً..

المرأة – فقط؟

الرجل– ربما حدثت أشياء عابرة دون أن تترك أثراً يذكر.. لقد تساقط المطر قبل قليل مثلاً، لكننا لم نحس بالبرد..

تنهض المرأة.. تعبر إلى غرفة النوم. تخرج بعد قليل وقد ارتدت معطفاً وحملت في يدها حقيبة متوسطة الحجم. تقف أمام الرجل تتلفت حولها ببطء ثم تنظر نحوه. تستدير. تخطو إلى الباب. تفتحه وتخرج. يحدق الرجل إلى الباب. تختفي المرأة في الظلام.. ينهض الرجل بتثاقل. يتجه إلى الباب. يغلقه بالمفتاح. يعود ويتوقف في منتصف الغرفة. يلمع برق مفاجيء في الخارج. يتبعه قصف رعديّ هائل. يتجه الرجل إلى النافذة. يتساقط المطر بقوة. يُحس الرجل بالبرد. يرتجف يعود إلى مقعده. يتزايد إحساسه بالبرد، لكنه يعود إلى النافذة.

الرجل –صارخاً.. لماذا!!!!! ؟؟

□□□

الحلـــم

قصة : رباب هلال

وكأنني أرى نفسي في حانوت قديم، غرفة طينية، باب عريض من خشب وتوتياء، سرعان ما قلت بأنه هو حانوت الضيعة القديم والذي أغلق منذ زمن.

وأرى طاولة خشبية بائسة يجلس خلفها البائع الغريب عني، يحار رأسه ما بين الصلع والشيب. رائحة تملأ المكان، هي خليط من رائحة العتق ورائحة صابون وقهوة وشاي.

أراني أجلس على كرسي بجانب الطاولة، وكأنما أتيت لشراء علب حليب لأطفال ثلاثة، لا تتعدى أعمارهم الأشهر، لكني لا أتذكر من هم، أو لعلي لا أعرفهم.

أمسك بعلب الحليب علبة علبة، أحار في البحث عن المطلوب، فأحياناً تكون العلبة بلا اسم، أو بلا نشرة معلومات، وأخرى بلا تاريخ إصدار أو انتهاء وثالثة دون أي شيء من هذا أو ذاك. أشعر بالضيق، وبرائحة تشبه الضياع.

ثم، وفجأة، أجدني واقفة أمام رف من علب حليب أخرى، وأضيع مرة أخرى، أنتبه إلى أن رجلاً قد جلس على الكرسي ذاته الذي كنت أجلس عليه، كان شاباً ومبتسماً، أبدى أنه يريد المساعدة، (نسيت أن أذكر أن صاحب الحانوت يظل صامتاً دائماً) ابتسمت له ممتنة وناولته علبة حليب لعله يستطيع قراءة ما عليها، اعتقدت أنه لامس أصابعي خطأً، جل ما كان يشغلني إيجاد الحليب للأطفال الثلاثة.

راح الشاب ينقل بصره بين العلبة وجسدي، بدت نظراته خبيثة وذات رائحة بشعة، حاولت كتم أنفاسي كي لا أشمّها.

نظرت إلى البائع الصامت دائماً، كان هو الآخر يقرأ جسدي. أحسست بحرج الموقف، وسرعان ما تذكرت ما قيل لي ذات يوم، لعلها أمي، أوجدي بأنني أتعامل مع الآخر بعفوية بالغة الخطورة وعليّ الحذر.

قررت أن أنسحب وأنسى علب الحليب، جاءني صوت الشاب المبتسم دائماً "جميل ثوبك، ووجهك، لن تجدي الحليب".

جمدت ملامح وجهي، وحاولت الانسحاب، بغتة، أحير بين عدة شبان آخرين يحيطون بي،

تمتد أذرعهم إلى شعري وصدري وحقيبة يدي كانت سحناتهم غريبة كما لغتهم التي لم أفهم منها حرفاً واحداً!

كان بينهم أيضاً، صاحب الحانوت الصامت دائماً، والشاب المبتسم دائماً. وأراني أنتزع نفسي منهم، أي خوف لم يعترني، أي رعب أو كارثة لم تلح في الأفق. وكل ما رددته ذاتي: "شيء مؤسف، مؤسف حقاً". واندلقت ذاكرتي بصبيان بلدتي وشبابها، كانوا شديدي الطيبة والأمانة، تذكرت ملامح عمري معهم، من اللعب في الساحات والأزقة إلى ساحة المدرسة إلى الصفوف المشتركة.

فجأة أحسني أحبهم جميعهم وأمتن لهم كثيراً. جعلني شريط الذاكرة أردّد من جديد وبصمت أيضاً: "مؤسف حقاً، مؤسف" وشعرت أن معالم عفويتي القروية تروح.

وفكرت بالعودة إلى البيت، وقد نسيت البحث عن علب الحليب للأطفال الذين لا أتذكر من هم.

كأنما الحانوت هو في واد بعيد عن بيتنا، وفي مكان أوطأ بكثير من ضيعتنا الجبلية.

وأراني أنسى الحدث تماماً، وأبدأ بالصعود إلى البيت من الجهة الشرقية حيث المقبرة أحسست بحنين إليها، لسنديانها العالي ورياحينها. كان الأمان يلبسني.

اجتزتها ووقفت في طرفها العلوي، كانت الأشجار كأنما مغسولة" بمطر كان قد سبقني بالمرور من هنا.

كان الاخضرار رائعاً ومتفاوتاً ولامعاً يتناسب مع لون الكون من حولي. كل شيء بدا شديد الصفاء. وكانت القبور المبعثرة هناك وهنا ساكنة باطمئنان هائل ومشبعة بطين ومطر . كما لفت انتباهي أن السماء كانت شديدة الزرقة والدفء، ثم أرى أصص نباتات زينة يانعة، كأنما هي للبيع، أبحث عن البائع، لا أحد في المكان، بينما النباتات تزداد نمواً واخضراراً. أتابع سيري. أنتبه لعائلة صغيرة: أم وأب وأطفال يفترشون يباس الأوراق الصفراء. ثم أراهم يلعبون. تلوح لي كرة من قماش ملتف فوق بعضه.

في البداية بدوا غرباء عني. ثم سرعان ما تذكرت أنهم العائلة التي تقطن غرفتين من إسمنت كان أهل القرية قد تبرعوا لها بالنفقات حين انهدت غرفتهم الطينية أثناء نومهم ذات ليل عاصف وشتاء أسود.

ابتسمت لأنهم سعداء. مشهد آخر لفت انتباهي: عدة تلاميذ بلباس المدرسة الموحّد، يمشون رتلين، وكل يحمل علبة معدنية كأنما هي علب حليب فارغة، مزروع فيها حبق، كانوا صامتين، كأنما آتين لجنازة ما، لكني لم أر أي جنازة أوميت أو أسمع أي خبر مماثل.

تابعت طريقي، وقبل أن أدلف إلى حاكورة بيتنا المسوّرة بجدار من حجارة مرصوفة بعلو متر تقريباً، استوقفني منظر القبور الإسمنتية، وفكرت أن ما يحدث خطرٌ، فإن أضحت القبور كلها إسمنتية فمن أين للتراب اتساع لأجساد الضيعة القادمة منها أو من البعيد؟!

بعد ذلك، أراني أدخل الحاكورة (هنا أيضاً نسيت كل ما كان ورائي)كانت طريق موحلة بعض الشيء فهي قديمة مرصوصة بقساوة بفعل مرور الأقدام المزمن عليها!

ولأول مرة منذ بدء الحلم أنتبه إلى ملابسي كنت ألبس فستاناً بلون واحد يميل إلى الزرقة تارة ثم إلى الاخضرار تارة أخرى.

كان حذائي الأسود شديد اللمعان، خشيت أن يلطخه الطين، مشيت بحذر شديد خوف الانزلاق أيضاً،

لكني كنت أمشي بأمان، وكل حين أنظر إلى حذائي، ظل لمعانه شديداً، وينعكس عليه شعاع الشمس التي لم تظهر في اتساع زرقة السماء.

قادتني الطريق القصيرة في نهايتها إلى شجرة تين، توقفت ورحت أبحث عن الثمار، كانت الشجرة مورقة الاخضرار وكثيفة، لكنها بلا ثمار. فجأة أتذكر أني حلمت ذات يوم أني آكل تيناً، فاستيقظت في اليوم التالي ولم أغادر الفراش خلال يومين. تركت الشجرة وأنا أحمد الله لأني لم أجد ثماراً. بعدها أرى شجرة الزيتون التي، في الواقع، تقبع أسفل الحاكورة، غير أنها الآن في الحلم قد بدّلت مكان إقامتها إلى مكان أعلى، كانت بلا ثمار أيضاً. وفكرت أنه حين تثمر سأجني زيتونها بيدي.

وبغتة، أجدني وسط البيت، كان البيت العتيق، الغرف مجاورة بمداخل منفصلة سوى غرفتين مفتوحتين على بعضهما بباب لم أر درفتيه.

يهلّ إلي طفل صغير، أعرف أنه أخي، الذي في الواقع، هو الأخ الكبير. أحمله بين ذراعي، فيستكين باطمئنان.

على الجدار كان ثوب عرس أبيض طويل معلق على مشجب بائس، قطعة خشبية ومسامير صدئة، لم يشغلني الثوب وكأنما هو مكانه الطبيعي، كأنما أنا في الحلم غير متزوجة أو بدقة لست أدري. فلم يخطر لي زوجي طوال الحلم ولم أر أي أثر له، ولست أدري إن كان علي أن أذكر أنه، في الواقع، ما يربطنا هو صك الزواج فقط، لا أطفال ولا اتفاق. لكن العيب والأعراف تمنعنا من الانفصال، رغم أن كلينا خريج الجامعة. ولن أقول هنا ما تردده النسوة المشابهات لحالي الجملة التي تضحكني: "أنني عجزت عن إصلاحه!"

المهم الآن، الحلم: ولا أزال أقف وسط الغرفة فجأة يعلو صوت أبي، يصرخ لأمي التي لا تريد الذهاب معه لواجب اجتماعي، أعلم أن أمي موجودة في البيت لكنها تغيب طوال الحلم.

أرى أخي البكر واقفاً أمام أبي، بينما لا أزال أحمل بين ذراعي أخي ذاته أسأله عن السبب، فيرد متعجباً ولائماً، وهذه عادته أبداً، "-تعرفين أباك! الآن هو متضايق على جارنا الذي أقالوه من وظيفته، وتعرفين سمعته وعدم نظافة يده، كما أنه أساء لنا حين استطاعته..".

قاطعه أبي مهدداً ونظر إلي: "لا تكونوا ممن يحملون سكاكين ساعة وقوع البقرة. كلنا خطاؤون، وكلنا مليئون بالمعصية.".

أنظر إلى أبي بشعره الأشيب وسنينه التعبة تعرّش على تجاعيد وجهه وتكتب حكمته الدائمة: من ضربك على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر".

أشفق على أبي، وأصمت دون إبداء أي رأي، بل يظل صوتي مختفياً طوال الحلم، كل ما فعلته أني وجهت نظرة عتب إلى أخي الكبير الساخر، بينما أحضن بقوة أخي ذاته الطفل الساكن بين ذراعي.

ثم أجدني في الغرفة المجاورة فور سماعي صرخات حادة وأصوات أشبه بالصفعات.

أجفل إذ أرى إخوتي السبعة الذكور واقفين في صف واحد وواجمين من الصغير حتى الكبير مشكلين

سلّماً تصاعدياً مع أنهم في الواقع مختلفو الأطوال والأحجام. وأراني أقرأ مواصفاتهم بسرعة غريبة، ظل شعوري حيادياً نحوهم، كأنما استسلام لأنهم هم هكذا مخلوقون ولا فائدة! لكن أخي الصغير الذي، في الواقع، تحدث شجارات دائمة بسببه بين أمي وأبي. فأبي يتهم أمي بفساد تربيته وأمي لا تتوانى عن إبداء إعجابها به وبشطارته على حد تعبيرها. أخي هذا يلفت نظراتي بشدة فأحيانا كانت ملامحه تتغير وتذكرني بملامح أحد الشبان الغرباء الذين حاصروني في الحانوت!

حتى اللحظة لم أدرك سبب الصراخ الذي اشتد ودنا أكثر، لأرى أبي يجلس على (الصوفا) القديمة أيضاً يصفع أبي الجالس على ركبتيه. بالملامح ذاتها والملابس أيضاً والغضب ذاته، تتالى الصفعات، هذا يصفع ذاك وذاك يرد بالمثل.

لكني أعرف أن أبي الحقيقي هو الجالس على (الصوفا)، بينما الآخر تعرفه عيوننا أنا وإخوتي السبعة وتقول نظراتنا هو : الموت.

وبضراوة كانت الصفعات تحط وتتطاير على الخدود. أحاول الصراخ والتحرك عبثاً، الوجوه السبعة أمامي يرتسم عليها لا حول ولا قوة، وجوم وصمت سريع. أشعر بفظاعة مريرة، أتذكر أمي، لكني أنا أو أي من إخوتي لم ننادها. مرارة راحت تلفّ نظرات إخوتي الحزينة.

أحاول استحضار صوتي، أحسّ أن في حنجرتي صحراء من الرمال والملح. وتتبعثر نظراتي ما بين الوجهين، ما بين الصفعات المنهمرة والصراخ والتحدي. غضب أبي الجالس على (الصوفا) أراه لأول مرة، ربما رأيته ذات يوم قديم وهو يصفع أمي بغضب لكنه لم يبلغ هذه الحدّة. بسرعة، أمحت الصورة من مخيلتي، وأنا لا أزال أحضن أخي الطفل (البكر). فجأة أرى أبي الجالس على ركبتي أبي الحقيقي، يتقزم ويتقزم ثم..

–(نسيت أن أذكر شيئاً قبل البدء بسرد الحلم، ربما كان علي توضيحه وهو أنني لم أبدأ الكلام على عادة رواة الحلم، ليس تضليلاً لأمي التي تمنعنا من قص أحلامنا المزعجة أو (المشربكة)، وليس أيضاً تهرباً من أسلوب جدي الذي يبدأ سرد حلمه بمقدمة طويلة من البسملة حتى الصلاة على آخر سلالات سيد الأنام، وإنما القضية كلها أنني لم أستيقظ بَعْد).

□□□

قصص قصيرة جداً

قصة: دريد يحيى الخواجة

الديك الأعرج

مضى الديك الأعرج في سبيله غير هيّاب.. اقتحم القرى والمدن، وهاجم الدجاجات في أقنانها، اغتصب بعضها، وخمش أجساد بعضها.. على مزاجه فعل كل شيء، دون أن يجرؤ أحد على التدخل أو الاعتراض.. له شخصية ديكية غامرة.. تتحدث عنها الركبان.. لا يخفي عجزه بالصياح المتكرر فقط، وبانتصاب عرفه القاني، بل باجتراح المعجزات والقيام بفعل السّحار، وبامتلاكه ريشاً متميزاً يمكن أن يحوله إلى سهام. خرج عليه من يقول: الحكمة أن تحبب الناس بك، وأن تكون مثل غيرك بما له وبما عليه حتى لو لم يملك عرفك.. لكنه لم يَرْعَوِ. شاغب في الأسواق، وسرق بضاعتها، وزرق فوق البيوت والنفوس، واخترق حرمة المداجن، وبدأ الجميع يغلقون عنه صدورهم وأبوابهم كلما برز لهم أو سمعوا بذكره، وراحوا يسبونه قائلين:

"الأعرج ابن الأعرج"! لكن الديك الأعرج ظل يصيح في كل مكان صيحات الشر والنذر والثبور.

ثم غدوا يقولون: ديك أعرج ويفعل بنا هكذا، فكيف، بالله، لو كان سليماً!

زي حبلانيم أو إرهابيون

كنا ثلة من الشباب الفلسطينيين، طالما أسعدنا أن نمسح أرضنا الفلسطينية المحتلة بأقدامنا متى تهيأ لنا ذلك.

كنا نشعر أن كل شيء حي بنا، وأن حركتنا فوق الأرض الطيبة، تدل على أن هذه الأرض أرضنا، خاصتنا، وأن بعضها يمسك ببعض تلالاً وجبالاً وسهولاً وبساتين وبراري وبحوراً. وكنا نحب شواطئ يافا تحديداً، ننتقل إليها من رام الله، ومن نابلس. في مرة كنا نسبح في مياه بحرنا في يافا، ابتعدنا قليلاً عن الشاطئ، لا نكاد نشبع من مياهنا التي تحضننا، ولما كنا على وشك الخروج من المياه الزرقاء التي اغتسل بها أجدادنا منذ الأبد، وقد اقتربنا من الشاطئ، فوجئنا على الكثبان

بامرأة من المحتلين على وشك أن تستعد للسباحة مع طفل صغير يلعب على بعد أمتار منها.. جحظت

عيناها عندما رأتنا نقترب، وصاحت قائلةً: هيا بنا..! (ها إيرتس: الأرض أرضنا)، و(زي حبلانيم: وهؤلاء إرهابيون) دخلاء قادمون.

يعلق الطفل ببراءة:

–ولكنك قلت: نحن أتينا من بعيد!

الجثة

أينما ذهبت أتيقظ على رائحة جثة.. لعلها تحتي حيث أجلس، أو في الغرفة المجاورة لي أو قد تكون مسجاة على باب المنزل المغلق.. بدأت أشك في كل الناس.. كثيراً ما تشتد الرائحة في أنفي، تفغمه بقوة متزايدة، وأنا أحدّ النظر إلى من حوالي مستنكراً..

أنفي يسألهم عما أشتم وأكاد أتقيأ منه.. بيد أنني في كل مرة أرتد خائباً. لا أحد يستشعر هذا مثلي. تعذبني تصوراتي الجثثية وما يعقبها من رعدة، واضطراب، ومرض.. ألم يفكر أحد بجثة في مكان، ولم تأت رائحة جثث على مكان، ولم يخبئ أحد جثة في مكان.. بدأت أغضب غضبة شديدة من هذا الخبث الذي يلاحقني أو ألاحقه، ولا أرى منبعه.. لم أجد حتى كلمات تصرح بما أتيقظ عليه.. وأدخل طقسه النتن.. وحتى لا أتهم بالجنون زاد صمتي وزاد تفشي الرائحة.. أخيراً لقد كان حذري سديداً لأنني، اكتشفت أن الرائحة صادرة عني.. وكانت تخصني وحدي.

□□□

صـــدر

حكايات ساخرة

قصص..

............ابراهيم خريط

تسوّق خاص

قصة: د. هيفاء بيطار

الثالثة بعد الظهر، إنه الوقت المثالي لتسوقها. ارتدت فستانها الخاص بالتسوق والذي يظهر خطوط جسدها بدقة، والمؤلف من قطعتين، قميص علوي من قماش مطاطي أصغر بنمرتين من قياسها ليظهر تكور نهديها المتمردين، وتنورة ضيقة مفتوحة بصف من الأزرار الأصغر من عروتها لتسهّل عملية تسوقها الخاص.

رشت العطر بكثافة على عنقها وأعادت طلي شفتيها بمزيد من الأحمر، لم تستطع أن تغفل نظرة الحزن المطلّة من عينيها حين رمقت نفسها لآخر مرة في المرآة.

قصدت بائع الجوارب أولاً، كان نصف صاح، مسترخياً في كرسيه يصغي بشرود لنشرة الأخبار، أحكمت قناع الإغواء على وجهها، سلمت عليه بصوت شحنته بكل طاقتها على الفتنة وقفت في الزاوية التي يستطيع أن يراها على أفضل وجه دبّ فيه النشاط وانتفض عن كرسيه وهو يرحب بها: أهلاً، أهلاً.

قالت بدلال: آسفة قطعت عليك قيلولتك.

تعمدّت أن تسقط حقيبة يدها على الأرض، كي تكشف وهي تنحني لالتقاطها عن نهدين متمردين أشبه بقبتي فضة، أمكنها أن تسمع كيف ابتلع لعابه الذي سال شهوة. حبس نفساً عميقاً وهو يقول: أنا تحت أمرك.

رشقته بنظرة صعقته لكثرة ما شحنت فيها شحنات الفتنة. قالت: أريد جوارب سوداء، ودخانية، ومن لون الجسم.

أنزل بمهارة عدة علب من الرفوف التي تصل حتى السقف، نزع أغطيتها وقال: اختاري، كانت جوارب ممتازة يعادل سعر الواحد منها الدخل اليومي لموظف محترم، اختارت ثلاثة من كل لون، ابتسمت بسخاء وهي ترمقه بنظرتها اللماعة: كم ثمنها؟

امتدت يده إلى ساقها بحذر، وهو يتأمل وجهها، أمرت عينيها أن يزداد تألقهما وفمها أن يبتسم بإغواء أكبر، ارتفعت يده حتى ركبتها تتحسسها قبل أن تصل إلى الفخذين البديعين أمرت نفسها أن تطلق تنهيدة نشوة زائفة.

قال وهو يلهث: أنت رائعة.

كررت بدلع: لم تقل لي كم ثمن الجوارب؟

قال: ثمنها الرضا، ارضي عني، هذا ما أبتغيه.

هاجت مشاعره، فانتفضت مبتعدة وهي تذكره أنهما في الدكان.

قال مهتاجاً: سأغلق الباب لنصف ساعة ما رأيك؟

نظرت في ساعتها قائلة: ليس اليوم، أرجوك فأنا مستعجلة.

توسل بنظرته ثم قال برجاء: أرجوك.

قالت وهي تتظاهر بالقلق والاستعجال وتبالغ بالتطلع حولها: ليس الآن، ليس الآن نقلت إليه إحساسها بالخوف والاضطراب فيما كانت تستعجل الذهاب إلى بائع آخر، وعدته أن تمر به بعد أيام، وأسرعت تحمل كيس الجوارب، مستأنفة مسيرة تسوقها. ولجت محلاً للألبسة الجاهزة، سلمت على الرجل الخمسيني الذي يدخن الأركيلة ويتابع مسلسلاً مختّه لكثرة ما عرضته الفضائيات، حيته بالإغواء الذي تمرست عليه. هب لاستقبالها وهو يقول: طالت غيبتك.

قلّبت نظرها في الدكان، كانت الثياب الشتوية معروضة بطريقة لافتة. رشقته بنظرة عتب وهي تقول: أنت لا تسأل عني.

قال وهو يمد يده متحسساً مؤخرتها المكورة: أنت في البال دوماً، لكنك لا تحنين علي.

قالت: أنا! لا تظلمني، لن تجد امرأة أحن عليك مني.

كان يتحسس جسدها فيما هي تتأمل الثياب، سألته: هل الرمادي موضة الشتاء هذا العام؟

قال: أجل الرمادي والأحمر، المحل كله تحت أمرك.

اختارت طقمين ودخلت غرفة القياس الضيقة، بدت رائعة في الثياب الجديدة، كانت تسمع صوت أنفاسه تلفح باب غرفة القياس، كم تشمئز منه، رائحة فمه لا تطاق، تحرّك فيها الغثيان الشديد، سأل: أيمكنني أن أراك بالثياب الجديدة.

فتحت الباب، شعرت كيف أشبع الهواء للحال برائحة أنفاسه الزنخة، سحقت روحها وهي تتلقى عضاته وقبلاته النهمة التي بللت عنقها بلعابه المقرف، لم تستطع مقاومة اندلاع موجة غثيان من جوفها واصلة فمها، قالت له وهي تبعده عنها: أوف المكان ضيق جداً هنا أكاد أختنق.

أنقذها دخول شخص يناديه بصوت عالٍ، كان لغرفة القياس باب خفي يتصل بالمطبخ بدا البائع وكأنه خارج من المطبخ وفي يده زجاجة مياه معدنية.

تقيأت عصارة صفراء في كومة مناديل ورقية، كان طعم لعابه الزنخ في فمها، بحثت في حقيبة يدها عن علكة فلم تجد سوى قطعة راحة التهمتها بشراهة، ولم يفلح السكر المكثف بتبديد قرفها، قررت أن تشتري فرشاة أسنان حال خروجها من الدكان، أسرعت تلبس ثيابها وتخرج من غرفة القياس بعد أن أحكمت رسم قناع الانشراح على وجهها، من حسن حظها أن البائع تورط باستقبال قريبه الواصل لتوه من السفر، لم يستطع أن يتملص منه ولا بأية طريقة حدّثها بجدية وهو

يقول: هل المقاس مناسب؟

قالت: أجل، لكني مترددة أيهما أختار.

قال: خذي الاثنين واختاري في البيت.

شكرته، وخرجت تتنفس الصعداء، وبهمةٍ قصدت الدكان الثالث الأكثر أهمية محل أدوات كهربائية من طابقين، صعدت الطابق العلوي لتلتقي صاحب الدكان الذي كان يتفرج على فيلم بورنو، في كل مرة تزوره يعطيها وصلاً أنها دفعت ألفي ليرة من قسط الغسالة الأتوماتيك، أجرت عملية حسابية سريعة بذهنها: عليها أن تلتقيه ثلاثة مرات، حتى تنتهي من أقساط الغسالة.

طلب إليها أن تتعرى وتمشي أمامه، رمقته لتتبين مدى جديته، صفعتها برودة نظرته. عليها أن تلبي حالاً وإلا ستخشى من إصراره على الدفع، تعرت وتمشت أمامه، كان يوزع نظره بينها وبين الفيلم، أحست ببرد الخريف ينخر عظامها، انكمشت حلمتا ثدييها، غطتهما بيديها، طلب أن تبعد يديها عن نهديها، أطاعت ودت لو تصرخ به: هيا اقبض قسط الغسالة أرحني.

استمتع بعريها وهي تتمشى أمامه ربع ساعة، ثم انقض عليها، كان يحب أن يمثّل كل مرة أنه يغتصبها، لكنه كان يغتصبها حقاً هذه المرة، تركها أعطاها وصلاً أنها دفعت ألفي ليرة قسط الغسالة، تمنت لو تملك الجرأة وتقول: أحس أنني دفعت وصلين هذه المرة، وليس وصلاً واحداً.

دارت بها الدنيا، كادت تسقط مغشياً عليها، طلبت ماءً، فقال لا يوجد ماء، مدّ لها زجاجة البيرة، فجرعت جرعة كبيرة، وقبل أن تنزل الدرج الضيق، هبّت في روحها شجاعة متهورة، التفتت إليه قائلة: أتعرف يفترض بك أن تعطيني وصلين هذه المرة، والله كدت أموت و.

قاطعها: تعالي، أريد أن أقول لك شيئاً.

خافت أن ينقضّ عليها ثانية، لكنها اقتربت منه مرغمة قال لها: اركعي إلى جانبي ركعت بجانبه وهو ممدد على الأريكة قال: يمكنني أن أعطيك وصلاً أنك دفعت كل ثمن الغسالة إذا رضيت أن..

همس بأذنها بكلمات جعلتها تنتفض واقفة وهي تشعر كيف تتدفق الدماء بغزارة إلى وجهها تعثرت وهي تنزل الدرج الضيق، خرجت من المحل وهي تلهث من الإعياء والضياع والدوار تلعن الزمن بكل غليان روحها في تلك اللحظة، وحين همت بقطع الشارع لمحت زميلة طفولتها تقود سيارة مرسيدس، تذكرت كم كانت تفوقها ذكاءً واجتهاداً وجمالاً، وأن تلك البلهاء اشترت شهادة جامعية ووظيفة، وزوجاً وسيارة بقوة مال والدها، أما هي فتعهّرت رغماً عنها بسبب فقر والدها، ثم فقر زوجها الذي قُصف عمره لأنهم لا يملكون المال لعلاج تعطّل كليته، فمن لا يملك سوى ثمن رغيف الخبز كيف سيشتري كلية! بصقت على زمن العهر، ارتسمت صورتها على رصيف الشارع قذرة، وقد احتفر وجهها بحفر صغيرة، يجب أن يأكل الأطفال ويتعلموا ويلبسوا يا زمن العهر، وحدها تعرف أنها عاهرة اضطرارية، زمن ابن كلب حشرها في زاوية وقال لها شامتاً: هيا تصرفي، كيف ستطعمين أولادك؟ أمامك ثلاثة ملائكة أبرياء من فقرهم، وحدها تعرف كم قاومت،

وكم حاولت التحايل على الفقر، وكم حققت أرقاماً بطولية في الصبر، لكن حين كاد صغيرها ذو الأعوام

الخمسة يموت من نوبة الربو، وهي لا تملك ثمن البخاخ الشافي يومها حملته إلى المستشفى وركضت في الشارع وليس في جيبها أجرة سيارة تكسي، طلبت من السائق أن يرحمها وينقلها إلى المشفى الحكومي دون أن يقبض، هناك طلبوا إليها أن تشتري الدواء لابنها، لأن الدواء غير متوفر في المشفى، تركت الصغير المزرق بين أيدي الأطباء، الذين لم يقدموا له سوى أنبوب الأوكسجين، فيما ينظرون إليها ببرود لتحضر له الدواء، يومها ركضت ودموعها تتساقط أمامها، وقد اتخذت قرار حياتها، ستبيع لحمها لتطعم الصغار وتؤمن لهم حياة معقولة، ما قيمة جسدها إن لم يذب من أجل صغارها لا يهم كيف سيذوب، فليعلكه الرجال، ياه العهر مفهوم واسع، واسع، وهي وحدها تجيد التحدث عنه، بل تفكر أن تكتب محاضرة عن (التعّهر العام) ستضع لها عنواناً أكثر إثارة، هي التي اشتهرت أثناء دراستها بجمال أسلوبها، لكن البحث المضني عن وظيفة تؤمن الرمق اليومي لأولادها كان مستحيلاً. الحياة غول يفغر فاه ليبتلع صغارها وهي ستقيهم من الجوع. اعتقدت أنها نجحت في التحول إلى عاهرة، لكن شغفها بالشعر تقرؤه بصوت عال مشحون بالشجن وهي تبكي بفضحها، وما تفسير هذه الظاهرة؟ فلنترك لأطباء النفس أمر تفسيرها.

توقفت أمام واجهة عريضة لدكان تعرض دمى، اشترت دمية لصغيرتها سناء التي تهوى أن تملك دمية تمشط لها شعرها، تخيلت فرحتها، ستقبلها وهي تقول: أنت أروع ماما في الدنيا، بللها الإثم وهي تتخيل أن سناء ستعرف ذات يوم أن الماما منحرفة.

في مشوار تسوقها الأخير اشترت ربطة خبز، فكرت ضاحكة بأن الخبز هو الشيء الوحيد الذي يمكنها أن تشتريه دون أن تبيع جسدها.

لكنها حين همّت بالولوج إلى الزقاق الذي يؤدي إلى بيتها أتاها تساؤل مفعم بالشك: هل أنت متأكدة أنك تستطيعين الحصول على رغيف الخبز دون أن تبيعي جسدك؟

كان صغارها يجلسون على سجادة اهترأت حتى اختفت أوبارها وتحوّلت إلى بساط، أسرعوا يفتشون عن الحلوى في حقيبتها، أبعدتهم عنها برفق، كانت تشعر أنها تدنسهم، اتجهت إلى الحمام لتدعك جسدها بالليفة والصابون، وتغسله بماء تقارب حرارته درجة الغليان، التبست دموعها بالماء، أكانت تبكي؟! ربما كم من الأشياء تستحق أن نبكي عليها؟! عقصت شعرها، ولبست قميص نومها الفضفاض، جلست وسط أولادها تتأملهم كيف يأكلون بشهية الجبنة المثلثة التي طالما تحلب ريقهم وهم يتابعون دعايتها في التلفاز، كانوا سعداء وهم ينظرون إلى وجهها نظرة تترجمها: أنت الماما الحبيبة التي لولاك نموت.

احتضنتهم وهي تغمض عينيها المحترقتين بالدموع وتتنهد مخاطبة روحها: كلُّ دنسي يذوب في الماء الساخن.

□□□

غضـبان

قصة: وجيه حسن

الوقت يكاد يقترب من منتصف الليل، ومصابيح الشارع الحزين تعانق أرصفة الفقر النائمة، وأجنحة الظلام غطت مساحات الدروب والعيون. و"غضبان" ما زال ساهراً يفكر بهذه الهياكل الصفر وبتلك الوجوه التي خلّفها وراءه. في الاغتراب يمضي الوقت بطيئاً، تمر الدقائق كالسنين، توقف عن الكلام الداخلي، والأرصفة تكلمت بكل ما فيها ثم أردف: "أنا اكتئابي المزاج، وللأرصفة وحدها أقول هذه الحقيقة دون تحفظ" رد أحد الأرصفة قائلاً:

-كل الأقدام تدوسنا شئنا أم رفضنا، وعلينا أن نصمد، فالذي لا يصمد لا يكون جديراً بالحياة.

كان الصمت يتجول في المدينة كعنكبوت يتحرك ببطء، ينسج خارطة للوهم، يقطع أسلاك الهاتف، الشوارع، والأرصفة تتدافع أمام عينيه، الأجسام تتزاحم، وكتل غيم صفراء تتبارى بلا مغزى ولا نظام.

في لحظة ما أغلق (غضبان) نوافذ وجهه، خرج من ثيابه لا يدري لماذا؟ بل يدري لماذا..

حلقه جفّ من ملوحة الغربة، عقله أضحى مهتاجاً من أثر أفكار شتى، وكطفل ضائع راح يطوف في أركان المدينة. لم ير وجوها متحركة، لكنه رأى عشرات الأرصفة وهي تغط في نوم معتكر، تحلم بالفجر، ورائعة النهار.

مجّ شيئاً من سيجارته، خاطب ذاته قائلاً:

(أنت يا غضبان غامض على نحو خاص.. وفي داخلك شيء لا أعرف كيف أصفه.. قد يكون السكينة، العذوبة، القهر، الـ.. الـ.. أنت غريب بعض الشيء وفي هذه الغرابة يكمن سر يجعلك.. كيف أقول..؟ ربما.. ولكن لندع هذا..)

في ذات اللحظة عبرت رأسه آلاف القطارات حاملة في عرباتها كتب الوقت النائم.

تنهّد بألم، مضغ عقله هذه الكلمات:

(لماذا نعتبر الوقت مسألة ثانوية لا صميمية).؟

تضاحك في سرّه، حاول جاداً أن يرتب مشاعره التي استثيرت بدرجات مختلفة خلال ساعات

الليل كله، وباتت في حاجة إلى الاسترخاء، لكنه لم يفلح.

في غرف جسده البارد استقبله ألف فندق وفندق، وأرصفة مدينته تنعم الليلة وكل ليلة ببعض الأحلام الذهبية، كان الفضاء من حوله مسربلاً بضوء مريح، غير باهر وغير مضب قالت نفسه لنفسه:

(بعض الذين اغتربوا لا يستوعبون من مساحة الاغتراب سوى الليرة الذهبية وشكلها).

(والأغلب الأعم كان اغترابهم من أجل ألا يمتلئ عالم أطفالهم بالبكاء).

عاد ومجّ شيئاً من سيجارة معتقلة بين أصابعه. هزّ رأسه بأسف بالغ، ثم تذكر أباه الذي تمور أعماقه بمشاعر ودّ يتجاوز ذاته، ويسمو بهذه المشاعر إلى مستوى الخوف من أي نزعة مادية قد تخالجها، فتنأى بها عن العفاف.

نطق قلبه: (الدم لا يتحول إلى يود. وأبي طوال عمره رجل عفّة، وأنا مثله). كانت شوارع المدينة تمشي به، والوقت يمضي بطيئاً، ثقيلاً، وعناقيد الظلام ما زالت تتأبط فانوس الوهم النائم. و (غضبان) كان يتهادى مدفوعاً بنسمة خفيفة البرودة، يفتح في عالمه الداخلي ألف نافذة للأمل.

جاء للتو صوت من أعمق أعماقه قائلاً: (ليس ثمة ما يحول بينك وبين التحدي، وحياتك مليئة بجراح راعفة؟ واليوم؟ "أوديب" كان ملكاً ألم يكن قادراً على تملك العظمة؟ فقأ عينه بمحض إرادته مفضلاً درب العتمة من البقاء في وحل الخطيئة).

انسلّت خصلة من أشعّة الفجر. اقتحمت أحد الأرصفة ومن بعد دبّت الحياة في كل مفاصل المدينة.

(غضبان) أحسّ تحت جلده دبيباً حلواً. تذكّر الوجوه التي كانت هناك وهو هنا لأجلهم، قال مخاطباً الدبيب الناعم الحلو الذي سال تحت الجلد:

(كلنا نريد أن نعيش، وكلنا يدفع ضريبة العيش، وصعوبات الحياة تعلّم الإنسان كيف يجب أن يعيش، وكيف يجب أن يتحمل ويكافح ولا يخفض رأسه مهما تعذّب).

توقّف قليلاً عن الكلام الداخلي تكلمت الأرصفة والأسواق وأقدام المارة بكل ما فيها. وفي طريق عودته إلى البيت راح يرتّب أفكاره المشوّشة على مهل. لكأن ما حدث كان مناماً وانتهى الآن...

□□□

آخر الزنابق

قصة: حمدي البصيري

أنت تعرفني، ولا تعرفني إذ لم تتعرف عليّ في الشارع، رغم أني استوقفتك هناك، أمام المكتبة، ربما صادفتني في كشك البرامكة، أو كشك الآداب، أو أبصرتني مع بائع متجول للصحف في كراج باب مصلى.. وضعت ربطة الخبز وكيس الفاكهة جانباً، ونقدت البائع ليرتين فوق ثمن الصحيفة، وقرأتني: "آخر البطولات.. مصرع امرأة شابة؟".

كان الجميع يحبني، رغم أنهم شاركوه قتلي، ربما لأنهم مثلك تماماً كانوا يعرفونني، ولا يعرفونني.. قد يكون ما دفعهم لمشاركته، ذلك الجزء الغامض مني، الذي استعصى عليهم، ولكنهم لليلة مصرعي بكوني بحرقة.

كان أخي! ولكنه كان وحشاً مرعباً بسكين المطبخ العريضة. كان أخي، ولكني لم أبصره، صرخت: (يا خيّ) كان شخصاً آخر تتبدل ملامحه بسرعة فائقة.

أمسكني من شعري وكبّر.. أهرقَ دمي، وأنشب في السقف فخراً بالعار الذي محاه دمي.

كانت آخر البطولات.. مقتل امرأة شابة! هـ. ن.. عشرون ربيعاً وخريفاً قاسياً واحداً.. عشرون ربيعاً وسكين مطبخ عريضة تحصد آخر الزنابق.

أنت تعرفني الآن. لا تعرفني. ألم تشاركهم؟ أيعقل!! يا رجل! هذا قبري الذي خبأني فيه أخي، فمن أنت، ومن أرسلك، أنا لا أذكرك.

هل رأيت حمالة صدري الحمراء معلقة على قاطرة قديمة في محطة سكة الحديد؟!

هل قرأت نبأ متأخراً عن محضر حررته شرطة الآداب ل هـ. ن ضبطت في وضع مشبوه. هل دلك أحد؟ ألم يقل لك، بأنه لم يعد لها صدر ولا ورك ولا..

لم تكتب ما أقول؟ هل تحصي أنفاسي مثلما فعل أخي؟! فمن الهواء الذي يدخل رئتي، ورماني في قبر يشبه هذا، ألا تعرف أن هذا لن يجدي الآن، لأني لم أعد بحاجة للهواء.

أكتب إذاً: أنا في العاشرة وهو في الحادية عشرة ولي أم تقول: (هيفاء لأحمد) وأم له تقول: (أحمد

لهيفاء) وأبوان لنا سمعناهما يقرآن الفاتحة، وكم من مرة لعبنا "عروس وعريس!"

أكتب: أخي الذي ساءه أن تقرأ فاتحتي ويبقى بلا فاتحة، وساءه أكثر صفعة زينب التي أختلس منها قبلة.. أخي الذي أبعدني عن أحمد وداس سنواتي العشر بقدمه الغليظة. أكتب: أنا مرتاحة هنا! لا أحد يدوسني بقدمه، والعباد من حولي هادئون يتلقون حسابهم بصمت.. يعترفون بكل الخطايا، ويقبلون طواعية عذاب القبر!

أكتب: أنا لم يسألني أحد، حتى جئت أنت تسجل، وتشاركني هذا القبر!

أخبرني من أنت؟ ولم هذا الدفتر يحمل اسمي؟ هل دونت كل شيء عني؟ من أخبرك؟

أخي كان يقوم بعمل مشابه.. يقدم تقاريره الملفقة يومياً لأبي. لقد انتقمت منه، هزمته، صفعة صديقتي كانت صفعتي وشتيمتها له شتيمتي!

أتعرف أنت ثقيل الدم، وأنا لا أطيقك، صامت أنت. تسجل كل أقوالي، وتجلدني بعينيين لاذعتين. ليكن في معلوماتك أن هذا القبر ملكي، ومسجل بعقد نظامي لدى المحافظة باسمي، ابتاعه أخي بخمسين ألفاً في مقبرة الدحداح، وليكن في معلومك أيضاً، أنه دفع فوق ذلك أربعة آلاف ليرة لسيارة دفن الموتى، وحفار القبر، والقارئ المنشد!!

لا داعي لهذا؟ كل شيء مسجل لديك، ألاّ تخشى أن يبصرك أخي عندي؟ مع ذلك تصرّ على مشاركتي.

يا إلهي إذاً أنت.. هل بدأ حسابي. اسمع، وليكن، أخي حسابه كان أقسى.. دائماً كان يحاسبني، حتى على نصيبي من الحلوى، لطالما نهره والدي.. كان نهماً، بشعاً، مفزعاً، مثلك تماماً.. أبي قال عنه مرةً "هذا الولد ليس من صلبي!!" فأخفضت أمي رأسها بانكسار!!

أنت تقتلني بصمتك، قل شيئاً، هل أرسلك أخي ليطمئن على عاره المخبأ هنا، وإذا كنت أنت، أنثً، فلم لا تحاسبني.. حذروك مني؟ قالوا لك: احذرها!!

حسناً أكتب إذاً: أنا قاتلة الإمام!! أنا لست جارية لهارون الرشيد! أنا شهرزاد التي قصت عليكم حكاياها، في ألف ليلة وليلة! أنا عار الجاهلية!.. أنا علقت حمالة صدري رايةً حمراء في محطة سكة القطار!.. عنواني كل العربات القديمة المهملة هناك.. كل الرجال يعرفون عنواني.. يشتمونني نهاراً، ويلهثون فوقي كثيران منهكة ليلاً.

أنا زهرة المدينة، وابنة العشرين ربيعاً، والمخبأة تحتكم في مقبرة الدحداح، أنا لست بريئة، ولكني لست عاهرة!

أول مرة قبلني أحمد أحسست بزلزال راعش.. خدر ممتع لم أعهده.. لم يكن أحمد يختلف كثيراً عنهم، ولكنه كان رجلاً، بالطبع هم رجال، ولكن أحمد فيه شيء مختلف، شيء أحسه أنا دون نساء الأرض شيء لا تحده الكلمات، لذا قررت أن أكون له وحده. ساءك أن تكتب هذا. تكلم يا إلهي، لم أعد أحتمل، دع كفني وارحل. خذ دفترك معك، ارفع تقاريرك لمن شئت قل له: هذه العبدة خاطئة، زانية بائعة هوى.. قل ما شئت،

لقد شربت كأسي، وحان الوقت لأبرأ منكم في النار !!

أخي خبأني هنا، وارى عاره في القبر فلم جثت تنبش عاره، جارتنا أم محمود الداية غسلتني بعينين دامعتين وتحسرت على شبابي.. كل الرجال الذين تسلقوا جسدي بكوا ليلاً عليّ في أسرتهم الموحشة، الباردة دوني. أكتب أحمد قالها مرة ومضى: "هيفاء لم يعد بمقدورنا الاستمرار ..!!" مرة واحدة قالها، أحسسته حينها مثلكم تماماً، بات قزماً بعيني و.. كان الغياب؟

لم أصدق. عدوت خلفه منتصف الليل.. صرخت في الحارات الدمشقية القديمة: "أحمد، أحمد.." صوتي تلاشى في أزقة باردة معتمة. صحوت على حذاء أخي فوق رأسي، وقد ضبطني في المنام أنادي أحمد. ذهب ولم يعد. أفقت لأرى أمي دجاجة ضعيفةً تبرك فوقي باكية.. أفقت لأرى الديكة تتقاتل للاستئثار بجسدٍ عشق أحمد، ابن الجيران تمادى، مدرس اللغة ضايقني، صبي الفران..

قررت ألا أكون لأحد بعينه بعد أحمد، وهكذا صرت لكل الرجال، وصار لي كل الرجال، أستبدلهم مثلما أستبدل الحذاء. انتقمت لنفسي! وانتقمت لك يا أمي، ولكل امرأة وضعها رجل مستبد في القن.

أكتب: عندما صرخت "يا خيّ" انحنى أخي عليّ. اقتلع من صدري خرزة زرقاء وتميمةً تحميني بسمل أخي، كبّر. نظرت إليه بحبٍ غريب! مدّ سكينه اللامعة العريضة. أحسست بأني شاة. ثغوت، قال كلمة تعني بلغتنا الانتقام والسخرية، أو شيئاً يشبه ذلك. لم يكن ينظر إلي مباشرة، حتى لو فعل، لم أكن لأراه، كان قد أغمي عليّ. حزت سكين المطبخ عنقي. أهرق دمي، وصعدت روحي.

□□□

المزامير

قصة: أحمد خيري

تلوح في الفضاء قريتك المعلقة بين السماء والأرض. إنها ستقترب لتفسد أحلام غربتك! هذا النسيج العنكبوتي الهائل العالق بك، هو محصول إرثك العظيم الذكريات العارمة المطرزة بالماضي. ليس بماضي حياتك فقط، بل بماضي الأرض التي خرجت منها! تلك الذكريات التي ترافقها نزعة الاستكشاف العميقة الجذور، والشاعرة بكل شيء: كيف أشرقت الشمس وغربت في يوم من الأيام وأنت صبيّ لم تتجاوز العاشرة؟ وكيف يكون الإحساس بنداوة العشب المندس بين أصابع قدم عارية: وحفيف الأشجار عندما يداعبها الريح؟

كنت تمشي وتهرول وتلعب في هذه الطريق المتربة البائرة، التي أكلت من قدميك، لعلك لا تذكر المرات التي لسعت فيها قدميك الأشواك والعليق (المعريش) على حواف الدروب! تبدو واضحةً آثارُ دعسات أظلاف البقر الذي يخلف روثه المملوء بالشعير. وأصوات نقر خطى قطيع الأغنام وهو عائد من النهر ممتلئ البطون، ورائحةُ شجر الزيزفون والصفصاف في أيام الربيع، ولغطُ أيام الحصاد عندما يثار في مواسم الصيف، ورنينُ الكلام المرح في الكروم أثناء قطافِ الزيتون؟

تلاشى الزمنُ كحلم عابر، وذكرياتك المطمورةُ التي ينبشها الخفقان الدائم في تجاويف الدماغ، حتى إنك عشتها في أحلامك حاملاً عبأها الثقيل الدائم خلال نومك المرهق. لم يضع شيء مما كان. الشلال المتدفق لا ينقطع، حتى تكتكات النار في موقد أمك وهي تطبخ، ورائحة يديها المعطرة بروائح شتى لم تفارق أنفك رائحة البيت الجبليّ المشلوح بشكل عفوي، رائحة جلوس والدك في مكانه المعتاد، آثارُ جلوسه المطبوعة في الحواس رغم ارتحاله، دخانُ العشب المتراقص في الهواء، رائحةُ أوراق الشجر المتساقطة وتكسرها تحت الأقدام المتعبة العائدة إلى بيوتها، والأنوف التي تشم رائحة الطعام الساخن.

أجل! كانت ترقص في دمك تلك القرية الخرافية.. لقد عشت خلال الأزمنة تلك التقلبات الجوية المختلفة التي عرفتها من وحشة شتاء (كوانين)، ومع الشتاء الكئيب البارد إذ تغيب الشمس بلونها الأحمر المشعث، ويضج سحر الاخضرار في (نيسان) حيث يرافقه تورد الوجوه، وافترار المباسم بالزغاريد في أيام الأعراس، والأجساد سكرى على صوت الطبول والزرنا، والدبكة، ودق الكعوب

في الساحات المتربة والمتحجرة.

لقد عاودتك اللحظات المنسية والساعات التي لا تحصى بأثقال الذكريات، ومعها الأصوات المتلاشية في الجبال منذ القديم، أصواتُ أقرباء ماتوا ولم ترهم قط، والبيوت التي شادوها وماتوا معها، والطرقات الوعرة التي ساروا عليها، والأقدام التي تهرس الحصى وتفتّتُ الصخور، وكلّ التفاصيل التي حدثتني بها العمة (خاجو) عن حياتهم الغامضة في الأزمنة الماضية البعيدة.

لا تزال تتعرى أمامك القامات الأسطوريّة المدهشة، وتنقر أذنيك المواويل الحزينة تختفي إلى حين، ثم تظهر ! وهكذا استيقظ كل شيء وأنت في طريقك إلى القرية الحلم!

قرأت في إحدى المجلات وأنت في منفاك أن البلاد تمرّ بتحولات عظيمة: انجرفت تلك البلاد نحو سيادة العلم وهستيريا التصنيع!! ملهوف الآن، وأنت تقومُ بجولة عبر الدروب التي تاقت نفسك إليها. سمعت نباح كلب في البعيد فهالك الفراغ. أطلقت صوتك عالياً فسمعت صداه كصوتك في وادٍ ذي زرع. فجأة، انبعث صوت نهيق حمار معلول دبّت فيه شيخوخة مفاجئة، صحت وحدك في جنون: "أين أنتم يا سكان القرية؟" القرية فضفاضة وأنت وحدك زائرها الغريب! عرفت حكاية (مدينة النحاس) تساءلت والخيبة تنهش داخلك: "لماذا لا تكون هذه القرية آهلة حية؟ "وتفحصت البيوت والحقول والكروم القريبة الخالية من الحركة. ما زلت تصيخ لنثاراتٍ من الأنغام البعيدة، قادمة.

امتدت نظراتك نحو النهر المتعرج في السفح الآخر وقد راعتك تلك الغابة المجنونة التي تشكلت حديثاً من نباتات القصب المهولة. رشقتك بعض الأصوات من جهة النهر فشدتك لتعرف مصير أهلك وناسك بعد طول غياب. تفتحت الرؤوس وهي تظهر من قلب مجموعات القصب السامقة بخضرتها اللينة وقد غزا بعض رؤوسها الاصفرار . لمّا كنت صغيراً كنت تقطع لنفسك واحدةً وتصنع مزماراً. وفي أحيان كثيرة، كنت تبتعد لتجلس في مكان قصي في ظل زيتونة وتسكب الألحان: ألحاناً مشوشة، مرتبكة، ولكنها كانت تطربك. وتفرحك وأنت تسمع الأصوات. صوت الأرض ينبعث في روحك الهائمة.

جاءك صوت كشفرة السكين: "هناك غريب يا جماعة!" اقترب منك فلانٌ ابن فلان، وفي عينيه نظرةٌ جامدة. لقد عرفته، لكنه لم يعرفك. قلت: "كيف حال الناس والقرية و...؟".

كان صوت حشّ القصب يملأ المكان.

-"من أنت؟".

انطلق صوتك غريباً مهزوزاً.

-"أنا فلان ابن فلان. تركت القرية منذ سنوات طويلة!"

حدثك الرجل بارتياح بعد أن عرفك وأفاض، مزهوّاً في شأن القرية المزدهرة والثروات المكتشفة. وعلى رأسها القصب ورواجه في البلاد وأثره في حياة المواطن اليومية. فكنت تجد القصب مكاحل للنساء، وأقلاماً للخطاطين في أيام المناسبات الوطنية، وسلالاً للزهور، وأدواتٍ للزينة، ومزامير تباع للسيّاح الذين يرتادون

المنطقة طلباً للآثار. استطاع المختار أن يحتكر سوق القصب وحده ويجني ثروات يعمّر بها القصور والمعامل، وقد اتبع الأساليب الحديثة في الصناعة.ازدهر مصنع المزامير وراج انتاجه في الأيام الأخيرة عندما أصدر المختار قراراً اعتبر التزمير واجباً وطنياً. فتحتم على كل مواطنٍ اقتناء مزمار حتى يزمر. فالموسيقا تهذب الأخلاق، وترقى بالشعوب. أنغام المزامير التي شاعت خلال تلك المناسبات الوطنية، أطربت الحيوانات والنباتات أيضاً، فزاد إنتاجها. وكثرت مهرجانات التزمير ورفرفت الأنغام في أرجاء البلاد وأصبح الترميز طقساً يومياً.

□□□

صــدر

ù –ŋžňù ŰĶŤŧəŰbiűę ŭ Dŏž 5N

مفترق الطرق

نصوص

قصصية.................................سجيع

قراءات... قراءات... قراءات



"أنا الطفل صالح أيوب.. بعد أن حملتني السنون إلى الخمسين أختار أن أروي لكم حكايتي.. الآن.. هكذا.. ومن هنا.

تهاجمني ذكرياتي إذ يتهاوى عالمي.. تلغ.. تبدو.. تتحسر.. تتاوش.. تختصر.. تدق الذاكرة، تطرقها إذ يتصدع عالمي، ويتسارع فيه نبض الساعات فيكسحني الوقت، والزمن عاصف يجتاح كل ما حولي ويحملني إلى البعيد، لأختار أن أروي قصتي من هنا في إلحاح الذاكرة.. الآن وهكذا، بعد أن أجّلت طويلاً روايتها.

أنا صالح أيوب، من مواليد "غابرة" وفيما بعد ستكون لي أسماء أخرى في كل عاصمة وحينما أستقر.. (ص9)".

وتستمر الرواية مانحة حراكها الاجتماعي والسياسي من تداعيات الذكرى من ذات صالح أيوب، الرجل الذي يحكي طفولته، وفقره، وتعليمه الأولي، والصدف التي قادته إلى عواصم وجامعات فنسجت علاقاته الاجتماعية، وكوّنت أفكاره السياسية فأنضجته حتى تحوّل إلى شاهد من هذا الزمن يدلي بشهادته على هذا الزمن.

وهنا تتفتح أمامنا أسئلة لها فضاءاتها المفتوحة بدورها على الاحتمالات التي سيلمّ النقد أجزاءها فيصنع المفتاح الذي سيفتح أمامنا بوابات إرادة المعنى الذي أرادته الكاتبة حيث ذهبت في روايتها.

الرواية إذن يقوم معمارها على الأساس الذي هو بطلها "صالح أيوب" الطفل الذي ولد في "غابرة" وترعرع فيها، إذ وجد نفسه في أحضان الفقر والعوز والفاقة، فعمل راعياً كغالبية النسّاك، وتتلمذ في الكتاتيب على يدي الشيخ المعلاّ، فلفت انتباه كبير قريتهم إذ أوفده إلى المدينة "الرابية" ليتابع تحصيله الثانوي مع قرينه حمود الواشلي ابن الواشلي الكبير الذي يربطه بالمنظمات والأحزاب السياسية، فيبرع في أداء دوره، وتتقفه السياسة هذه المرة إلى القاهرة، فلندن، فدمشق، فبيت جنّان (مستقر لجوئه السياسي) وفيها يتقلد أعلى المراتب، لكنه يظل مشحوناً بانتمائه إلى "غابرة" المتجذرة في عواطفه على الرغم من شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية التي حصل عليها من أرقى الجامعات البريطانية، فهو فتىً غابري أصلاً وانتماءً، تربية وتوجهاً، إنه كجواد أصيل يُكثر من الصهيل حنيناً للمكان موطنه الأصلي "غابرة:

"تختزل غابرة مسافات الزمان والمكان، حاضرة، قريبة، بعيدة، لفظتني، بل لفظتها وإذا بي مسكون بها، وما زلت أسابق فتىً فيها.. هو حمود الواشلي..."(ص16).

إذن فنحن أمام شخصية في غاية الإنسانية، طموحة، مستقيمة، لكنها مقموعة، مهانة، ذليلة، مشتتة الأماني، ممزقة الطموحات، لا يشدها إلى الكون المعيش سوى الانتماء إلى مساقط الرأس..." غابرة":

"محفورة غابرة، وحاضرة في البال لم تغب أبداً، وعميقة جذورها في النفس والوجدان، تقفز.. أرفسها، فتلبسني، رابضة غابرة في أعشاش العقل، لا وهماً ولا ذكرى، ولكنها واقع حي له سلطان قادر أن يدفع بي إلى هوّتي.

قدري أن تكون غابرة بدايتي، فهل تصير نهايتي؟"(ص17).

ويغتال الطموح إنسانية الشخصية، بل يحولها إلى سلعة في مزادات السياسة ومزاودات الساسة، فقد أدماه طموحه، بعد أن حقق إطاراً اجتماعياً راقياً وأضحى نجماً من نجوم المجتمع، وانتسب إلى عوالم النخبة بل صفوة هذه النخبة:

"أنا الطفل المسكون بذاتي، يدفعني تميزي إلى التفرد والترفع، وتصل بي شهوتي وأحلام اليقظة إلى الزعامة والتعالي.

ماذا يضير أن أرى نفسي زعيماً بشكل ما، وبزعامة ما، ولماذا أترنح الآن وحتى الوقوع وأنا أملك مقومات التفرد.

تدفع النخبة والصفوة دائماً ثمناً لتفردها. علماء وسياسيون، فلا غرو أن أقع، وأن أنزلق في عالم يسوده الفساد والحظوة أو الحسب في عالم العشيرة.."(ص17-18).

يصل في طموحه إلى منصب رئيس تحرير صحيفة، ثم أستاذ جامعي، وتنتهي الرواية بتعيينه سفيراً يمثّل بلد المنفى الذي لجأ إليه، نظراً لعلاقته الوثيقة مع رئيس ذلك البلد.

الرواية سارت أحداثها، وتكونت شخصياتها، وتحددت أمكنتها، وامتدت أزمنتها مع سيرورة الشخصية الرئيسة فيها. صالح أيوب مما يدفع قارئها إلى التساؤل حول معنى أن تكتب أنثى رواية تبدو كأنها سيرة ذاتية لرجل، وهنا يكمن الرمز الجوهر في الرواية التي قامت تقنيات الرواية عليها. فقد توزعت عواطف صالح أيوب في مجمل مسار الرواية على عدة شخصيات نسائية مثلت المكان والزمان بتحولاتهما التي رافقت حياته خلال نصف قرن: أنثى القرية كأول تفتح على الجنس الآخر، سونيا الغرب المتمدين، سوسن صالم الدهر المجتمع الأرستقراطي وزيف العلائق، حنان الملقي الضوء الإعلامي- المصيدة، وزهرة الزوجة- الاستقرار.

إذن زهرة هي الأنموذج للمرأة الإسفنجية التي تمتص القلق وتؤدي واجبات الزوجة وتمثل الاستقرار العاطفي، والعودة إلى القيم والمبادئ، كما تمثل الصورة المثلى التي يريدها الرجل الشرقي -السياسي- المثقف الطموح، إنها باختصار (أمّ الجوهر) الذي أسند معمار الرواية بكاملها، إذ وضعت الكاتبة كامل تقانات الرواية في رسمها لشخصية زهرة التي أقامتها عن خبرة أنثى واعية بالأنثى ككل:

"تحركت زهرة بجانبي، مسحت شعرها، فخلخلتها عيناها المرهقتان، وانتظمت أنفاسها من جديد وزهرة امرأة مختلفة، بل إن كل امرأة عرفت اختلفت على نحو ما. فالنساء خارج حدود غابرة من لحم

ودم.. حقيقيات، أما نساء المسافات البعيدة فلم أعرف منهن سوى صمت الأسوار واتشاح السواد، وعيون ترقب العالم في وجل، وذكرى امرأة تصهل في البعيد وتدمي النفس، تنتظر رجلها في صبر فيداهم عجزها مقتحم غريب، بينما أقف "أنا" بتقاعس وخوف وبلل يغطي ساقي.

وجدها امرأة غريبة تملك بدء الحرائق في خيال الرجال، وإشعالها، أنثى لا تشبه وجه من تنتظر رجلها ليعود، وقد يتفضل بنفض الرماد الذي تأجج ما تحته بعيداً عنها ويغيرها، يغير على تضاريس جسدها منتفضاً، ومتعجلاً محموماً بصورة امرأة أخرى سكنته بالوصف والتخيل، ثم يرتمي بتعبه مكدوداً" (ص169).

تشريح لـ "سايكلوجيا المرأة" لا تستطيعه إلا امرأة، وكشف لمغاليق نزوات الرجل لا تكتشفه إلا امرأة أيضاً.

إن المتتبع لمنهجية النص المتنقلة بشفافية وعمق وصدق من التمحور حول إشكالية المرأة الـ "هي" مع الآخر الـ "هو" ومع ذاتها "الهي -الهي" المحددة بتاريخها النفسي والاجتماعي إلى القضايا الكبرى للرجل العربي حصراً في غمرة صراعاته بين موروثاته وقيمه ومبادئه ونزواته تجاه الـ "هي" ومع الآخرين لتشكيل منظومة متناقضة متباينة أملتها طبيعة العلائق الوضعية والعقيدية في ظل التكونات النفسية والجنسية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية:

"عرفت النساء.. وأحببت اثنتين كثيراً، وجرّحني رفض كليهما للزواج مني..

حين أحب امرأة لا أراها إلا زوجة.. وحين رفضتني من أحب تزوجت زهرة.. كرجل عرفت بعض النساء. اثنتان فقط تصهل ذكراهما حيّة دائمة في مسافات الذاكرة.. في كل عاصمة عرفت امرأة تحمل طابعها، ورائحتها، وشكلها، دون أن تسكن القلب..

تتشابه النساء مع مدن يعشن فيها.

وكل امرأة عرفت أو أحببت لم تكن بقادرة على إيقاف نفسي عن الانطلاق وراء حلم أكبر من كل نساء الكون.. يوم قبلت بي زهرة كنت قد تغيرت كثيراً صقلني التطواف، وهذبني العلم ومخالطة الآخرين.. تحبني زهرة وتحتمل أيامي" (ص38-39).

صالح أيوب عرف زهرة الجابر في القاهرة ولها من العمر ثمانية أعوام، إذن فهي جزء أساس من سيرته الحياتية، وركيزة من ركائز كينونته الذاتية، ناهيك عن التقاء جذريهما الممتدين من "غابرة" أصلاً.. هو لاجئ سياسي وهي ابنة تاجر غابري جاء يبحث عن اللقمة: "أنا الغابري صالح أيوب.. ارتميت في أحضان القاهرة ملهوفاً، لاجئاً، أبحث عن دور، بعد أن قذفني الانتماء ورمى بي وخلت أني سأحققه هناك.. (ص37).

"توقفت عند صوتها.. هادئ يحمل نعومة أنثى أكبر من قامة السنوات الثماني.. داعبتها وما زالت تتفحص وجهي في فناء بيت القاهرة الواسع"(ص36).

وزهرة الجابر بالنسبة لصالح أيوب أكثر من زوجة: إنها مرفأ، وملاذ، واستراحة ذكرى، قيمة ومبدأ، ممحاة تمحو الخطأ، واسفنج يمتص الفائض من الأحزان والعواطف، سيدة، خادمة، دمية، وجود.... زهرة كل شيء، وكل ما تبقى لذا ظلت وراء الشخصية الرئيسة في قلقه وطمأنينته، في حبوره وآلامه، في فشله

ونجاحه، في حله وترحاله، حتى نهاية الرواية كانت زهرة الجابر بمثوبة الظل ظاهراً، والضمير باطناً:

"وحدي.. وترحال لا رادّ له، مع امرأة ارتبطت بي.. وأطفال أنا والدهم. وتضيق.. تنطبق حدود الأوطان لا فسحة للوقوف. فتصهل المسافات بالآتي والجديد.

بلا توقف أساق إلى المغامرة والمختلف. وتنتصب أمامي في الأفق حدود أعرفها.. أنا صالح أيوب" (ص 195- الورقة الأخيرة في الرواية).

فالسياق يدفع الكاتب إلى التخلص من "الصهيل" الصوت المكبوت في الداخل الذي يشبه "الهامة" في الشعر الجاهلي التي تصرخ بالثأر للقتيل، بينما "صهيل" ليلى الأطرش يلح على التطهر من عوامل قاهرة تخلخل الكينونة الذاتية (الدونية- الجبن- الخطيئة- القرار المتسرع- الحب العبثي- الانتماء الخاطئ- الفساد في الرأي- الاختيارات الانتهازية- الصداقات الفاسدة- الولاءات المنافقة) فهي قد نصّبت الآخر كاهناً، والذات خاطئة معترفة تبحث عن الخلاص الذي يعني الاعتراف بالخطيئة والخطأ المجرد التحرر من "الصهيل" وهو القيد الذي يشد الذات الكيانية إلى الماضي، والصليب الذي تسمر عليه الذات في الحاضر: "كم من اللحظات في الحياة نتمنى لو أنها تختفي أو تولد من جديد.. لنتصرف فيها بشكل مختلف.. فلا نملك.. ولا تعود" (ص15).

صالح أيوب يصارع هاجسين يعتملان في أعماق أعماقه، الأول: أن يستمر في الزيف المظهري فيهين ذاته ويتنكر لأنّته الجوهري، أو أن يتطهر من القلق والدونية ويقف أمام مرآة الذات أولاً، وأمام الآخر الذي هو الناموس التاريخي، وينتفض على الوهم: "مختلف ومتناقض ذلك الشعور بالالحاح في أن تعري نفسك أمام ذاتك، أن تواجه وجهاً لك تعرف أنه يختفي ويستتر بفعل أقوى منك.. أو بقوة قاهرة تملك المعرفة وحدها. لهذا يندفع الناس برغبة المعرفة والتهيب إلى منجّم أو قارئ فنجان أو مدع لكشف الغيب.. في قصة حب غامضة النهاية.. مزروعة بأشواك الرفض والاختلاف، تصير مفاتيح الغيب آمالاً تسحب المحبين وراءها لعلها تنجلي ولو ببصيص من أمل" (ص29).

إنه يدخل في دارة الوعي حيناً، ويختفي في غيابة الوهم أحياناً، يستنكر تزييف الواقع فينسحب إلى داخله، ولمّا يستلطف اللعبة الحياتية يخرج إلى العالم، يتملق، يداري، ينافق.. ثم يتطهر بالدمع وبالصمت وبتقريع الذات وهو في أحضان زهرة. هذا هو صالح أيوب.. ربما هو الأنموذج المصور بدقة عن الرجل المثقف الأكاديمي الرسمي السلطوي = العربي... لذا أرى كي أصل إلى جودة المعمار الفني للرواية وخصوصياتها أن أتناول مسار صالح أيوب في الرواية كلها، وأقدمه على طاولة التشريح لعلي أقترب من فضاءات الرواية.

صالح أيوب هو مولود الصدفة، والصدفة هي التي رسمت حياته، وساقته إلى متاهات كان يتمنى في قرارة نفسه أن يظل ذلك الريفي

الذي يرعى غنم الأهل يحلم بالربيع ويتذوق القيم في حليب أمه، لكنه واحد من كثيرين من أبناء أمته تشكالت ظروفهم فتشابهت، تهاجمه ذكرياته وهو في قمة مجده، وتصهل هذه الذكريات في دواخله إذ يتهاوى عالمه، حتى تكاد الذاكرة بإلحاحها أن تصدّع عالمه الذي ابتناه له الآخرون.. ومن إلحاح الذاكرة تبدأ قصته.. لقد قرأ ذات يوم وهو على أولى درجات مجده المصطنع:

if you can see, yow wil do it (أي لو كنتَ تراه ستحققه)(ص10).

ومن المسوغات المباشرة التي دفعته إلى كتابة حياته لأن".. قليلة هي آداب السيرة الذاتية، وكثيرة هي

النفوس التي تحتمي، وتختبئ وراء كلماتها نثراً أو شعراً ثم تصر على إنكار العلاقة.

ولكني أحلم أن أخط سيرتي الذاتية الحقيقية"(ص10).

صالح أيوب دكتوراه في العلوم السياسية من جامعات بريطانيا، كبرت أحلامه وغدت أكبر من شهادته، بل أصبحت حاجزاً يحجز إحساسه بجذوره الأولى..

".. حين تحركنا أقدارنا، تبدو تفاهة الحياة وهي تتملص وتشرد من قبضتنا، ويصعقنا اللا عادي والبعيد وغير المتخيّل"(ص10).

من أمنياته الكبرى أن يمتلك منبراً إعلامياً يعبر من خلاله عن آرائه، ويبث أفكاره، وكان له ما أراد (بالصدفة).. ولكن.. (يظل خائفاً محاصراً، من لحظة يخرج بعدها من رئاسة تحرير "الرسالة" مطروداً، أو معزولاً وقد يأتي ما هو أكثر.. فالخوف يصهل في داخله حتى يتحول إلى رجيع صدى، ويفعل، ويحدث ما توقع، وهنا تكثر أساليب التمني:

"إن السماء تخلّت عني! وإن القهر يملؤني إذ تسرعت في كتابة وتوضيح ما أعرف، وأتمنى لو أملك قدرة أن أصحو فأسحب ما كتبت.

كم من اللحظات في الحياة تتمنى لو أنها تختفي أو تولد من جديد.. لتتصرف فيها بشكل مختلف فلا نملك ولا تعود"(ص15).

وكلما سقط الرجل من على صهوة حلمه، يُهرّب ذاكرته إلى نقطة البدء، فيتطهر في المكان ويمارس طقوس التمسح بالجذر، وكأن الخلاص من آلام السقوط يتمثل في الدوران المضني عبر مسافات الماضي البسيط والفطري:

"تختزل غابرة مسافات الزمان والمكان، حاضرة، قريبة، بعيدة، لفظتني.. الخ" وكثيراً ما تبرز الطفولة بدونيتها، وحرمانها، ويتحول فقر الأمس إلى نهم، ودونية الأمس إلى انتهازية، فتتورم "الأنا" إلى أن تصل حدود التعجز، وفي النهايات تتفجر بالفعل، وتبدأ مسيرة القلق، والتشرد، والحرمان، وكأنها ضريبة الرجال الذين استطاعوا فتطاولوا ومن ثم..: التفرد، والترفع، وتصل بي شهوتي وأحلام اليقظة إلى الزعامة والتعالي.. ماذا يضير أن أرى نفسي زعيماً.. بشكل ما.. وبزعامة ما.. ولماذا أترنح الآن وحتى الوقوع وأنا أملك مقومات التفرد" (ص17).

إنه مستلب وضعته أقداره على أول الطريق، فساقته نفسه إلى المهاوي، فسار عليها سادراً لا يحسب حساب النهايات.. إنها لعبة السياسة، أطروحة الغاية تبرر الواسطة.. وهكذا تبتلعه المسافات، ويبدأ صهيل الذات، فصهيل الطموح اللا محدود، وصهيل المسافات، حتى تتماهى في صهيل واحد يطيش الصواب ويهز الرؤية ويطوّح بالطمأنينة بعيداً بعيداً.

"اكتشفت قوة امتداد المسافات وعلاقتها بصفاء الذهن منذ كنت طفلاً في غابرة، فحين يهزمني واقعي بثقل البؤس فيه.. وتتعبني مقارنات لا أملك ردّها.. أسلم نفسي للطريق.. أتخفف من جسدي، وتنطلق روحي في تجليات تحملني.. أصير عالماً، مترفاً، وزعيماً مبجلاً، ناجحاً، مطاعاً، مؤثراً!!" .. "وتصهل المسافات بالرؤى والأحلام.. وقاهر أثر امتدادها على نفس حزينة.. تختزل المسافات حتى تتلاشى غابرة وبيت جنان.. تصير المسافة رغبة في أن أسلم نفسي للفضاء.. أنطلق لأقبض على

ذاتي.. صافية حكيمة مخططة، فأنجو من أياد تمتد لتوقع بي، تجرني، وتحاكمني لمقالة لا أريد أن أستردها أو أمحوها.. وحدي" (ص18).

صالح أيوب يخرج من غابرة وهو يحمل فضل شيخ قبيلته "الواشلي الكبير" وعُقداً نفسية رافقته بدءاً من خطوة الخروج الأولى "حمود الواشلي" قرينه ورفيق طفولته وابن سيد نعمته، ليدرس الثانوية في المدينة، ثم العاصمة، ثم ينخرط بالعمل السياسي عبر اتحادات وروابط الطلبة، ثم يلجأ بعثياً إلى دمشق، ثم إلى القاهرة حيث يجد في عبد الناصر الأنموذج الثوري العروبي الذي يمثل إيماناته المستقرة في أعماقه، ويتابع تجواله عبر المسافات، ينتقل من عاصمة إلى أخرى بحثاً عن طموح في ظاهره انتهازي، في جوهره أصيل، فالانتهازي يظهر في مسيرته الحياتية العيانية، والأصيل في خلوته الذاتية، وحواره الداخلي!

"مدن وعواصم كثيرة جبتها أطارد أحلامي.. سَرق العمر مني كي أتفرد وأتميّز.. بل وأملك.. وما زالت شياطين هذا الحلم تدفع بي في مسالك ودروب كثيرها وعر وقليلها سهل.. وما زال كل ما حققت دون قمة الأمل..

في تدافع الريح.. يصفو مني الذهن والعقل.. استحضر أفكاراً أتغيب في الجلوس إلى مكتب.. أنا ابن الجبال والريح وامتداد المكان.. أعرف إذ أنطلق فيصفو الذهن والعقل بأن عليّ أن أتحرك ألا أقف في رمال تسجنني دوائرها المتحركة، تعتصر الأطراف مني.. أغوص.. أختنق، أو ربما بمعجزة أنتشل.. منجية هي ومضات الأمل.. ومنقذة هي أطواق النجاة. (ص20-21).

ولأن عالم السياسية تسوده الدسائس وينهض سياسيون على أشلاء الآخرين، ويتصارع الديوك على حلبات المسرح، أمام الستارة وخلفها، فقد عزل صالح أيوب عن رئاسة التحرير، وظل مدرساً في الجامعة، ثم حرّض عليه شانئوه الطلبة، فاضربوا عن استقباله والاستماع إلى دروسه، ولم يتوقف الأمر عند هذه الحدود، بل اعتدى عليه المأجورون في بيته وأوسعوه ضرباً، ولم تشفع له صداقته مع الرئيس، الذي قرر أن يرسمه سفيراً لبلاده في سويسرا.. وينتهيا صالح أيوب لضياع جديد وتشتت جديد..

إشارات رمزية رابطة لحوادث الرواية، وتساهم في استكمال معمارها الفني:

صالح أيوب لاجئ سياسي في بلد نفطي تعرّف على رئيسه أثناء دراسته في لندن.

صالح أيوب بدأ إسلامياً ثم اكتشف تسيس الدين، ثم بعثياً، ثم ناصرياً.

صالح أيوب أقام توازنه على جوهره الريفي، ومظهره وشخصيته على طموحاته وشهاداته وعلاقاته مع الأوساط السياسية الداخلية والخارجية.

-صالح أيوب ظل حبيس إحساس الغريب الذي آمن بلا جدال بأن لا كرامة لإنسان إلا في موطنه الأساس، وأن الغربة تمحو الأنساب.

-صالح أيوب فشل في الحب، فظل محبطاً جنسياً لاكتشافه مدى قوة سيطرة الشهوة على العقل.

-صالح أيوب قسم علاقته بالمرأة إلى قسمين، قسم ينظر إلى المرأة العلاقة، والهواية، والتسلية، والمتمم (الحضاري)، والارستقراطية، وزينة الصالونات.. وقسم ينظر إليها كمرفأ للأمان والطمأنينة، كأم فاضلة، ومدبرة، وسيدة طموح، واسفنجة امتصاص القلق، وملاذ، وكاهن يمنح العفو بعد الاعتراف، وقد

وجد نفسه وجوهره الأصيل في المرأة الثانية (زهرة الجابر) زوجته الصابرة، العارفة، الداعمة، الأصيلة، وقد انغرس جذرها إلى جانب جذره، فهو من غابرة، وهي من غابرة انتماء.

-الفهم غير الاعتيادي للمرأة البريئة الطيبة لأحاسيس زوجها، يتأتى من كونها تغوص في داخله بحيدة وصدق أكثر منه في ذاته.

-أول قرار ذاتي حاسم اتخذه صالح أيوب التخلص من وصاية حمود الواشلي الذي ترك في نفسه ندوباً وفي شخصيته شروخاً ترافقه في لحظات كآبته، فانفصل عنه، إذ ترك المنزل وعاش وحيداً وعلى ضنك.

-ظلت ذاته في حالة قمع، تظهر في الحوار الخارجي متملقة متسترة، وواضحة، مؤثرة، في الحوار الداخلي (قمع الطبيعة في قريته، قمع الواقع الاجتماعي، قمع العادات والتقاليد، قمع الفقر، قمع الجهل، قمع الأغنياء، قمع الصديق) ولكل قمع مسار في الرواية، ولكل مسار تفصيل سريع إشارة أو تصريحاً، كان بمثوبة الروابط الشفيفة التي تربط سيرورة الحدث بالحوار الداخلي (المونولوج).

-الأنثى في تشكيل الحدث صادرة عن خبرة، لا نكاد نجدها بدقائقها وأسرارها عند رجل، وهذا ما يشير إلى كاتبة الرواية، سونيا، سوسن صائم الدهر، ميسرة رضوان، أم عمر، زهرة، حنان الملقي:

"تنتصر النساء بحملهن للولد، ويمتلكن الأمور بإضافة الذكر إلى عالم الرجال. ويبحثن في ملامح الإناث عن جمال أو شبه بالوالد يعتذرن به عن حمل الإناث، وينكسرن رغم كل الابتسامات.. المرأة الأم بداية القمع لعالم الإناث.. هكذا تقول المدافعات عن حقوق النساء.. (وأعتقد انهن أصبن كبد الحقيقة).. "(ص114-115).

وفي الرواية إشارات كثيرة ترسم شخصية الكاتبة، ونظرتها التقويمية للعلائق بين الرجل والمرأة، بين الفكر السياسي والتطبيق، بين المثالية والواقع.

الدلالات المعنوية في تشكيل الرواية

الفني:

قامت الرواية على مجموعة من الدلالات التي عمّقت مرموزها، وساهمت في متانة معمارها الفني، ولم تقتصر الدلالات على محوريات الرواية فحسب، بل تعدتها إلى الثانويات التي ربطت بفعل الدلالة بمسار الحدث من حيث حيثياته الزمانية والمكانية، مما يشير إلى روائية متمكنة من أدواتها، قادرة على تشكيل مادتها ووضعها في خدمة إرادة المعنى الأساسي الذي قامت عليه الرواية أصلاً.. وقد توزعت الدلالات على الآتي:

أولاً: دلالة العنوان: (صهيل المسافات):

"الصهيل" صوت الخيول، والفرس كائن متحرك نبيل له نسبه وانتماؤه للحياة، إنه يجسد معنى الحركة، والصهيل يصدر عن الجواد والفرس (ذكراً أو أنثى) ولكنه يكثر عند الأنثى، أو يظهر فيها أكثر من المذكر، فالمذكر يصهل عندما يحن إلى أقرانه ولذاته، أو لصاحبه، أو لمكانه، أو لزمانه، أو لأنثاه، عندما يجوع، أو يمرض، أو يتوجس خطراً.. والأنثى تضيف إلى ذلك (وفي هذا ظهورها بالصهيل على الذكر) عندما تحتاج إلى الحماية، إلى الجنس، عندما تشعر بالإخصاب، بالحمل، بالمخاض، عندما يمرض

مهرها، عندما تُبعد عنه، عن فحلها، عندما تتوجس خطراً على جنسها كان يساورها (بغل أو كديش).. وهذا ما يعطي الرواية حقها الأنثوي في الكتابة.

والمسافات تعني التاريخ بزمانيته ومكانيته، تعني النفس ببرانيتها وجوانيتها، تعني الطموحات بامتداداتها ونكوصها، تعني الحراك الحضاري بين التخلف والتقدم، تعني المساحات المرئية واللامرئية بين الخير والشر.. والصهيل مع المسافات يعني رجع الصدى في الذاكرة على مفهومي الإحساس السمعي والشعوري.. ناهيك على أن المسافات تعني من حيث الحراك: الحركة التي تستهلك الزمن، وفيها مبادلة ثلاثية بين المكان والحياة والذات، وتريد عنواناً واحداً، تشتت الذات الحاسة بالكون المحيط.

-علاقة العنوان بالرواية ككل:

إنها علاقة حالّية محلية تقول برحلة الذات على طريق الآلام، والفواصل الحياتية كمحطات شعورية مفتوحة الاحتمالات على المجهول، والمحطة التي وقفت على مشارفها الكاتبة، هي "محطة الصهيل" (أي الصوت الداخلي الذي تحول في الرواية إلى عرض مشهدي غني بالتفاصيل التي تؤكد الصهيل، والخيل تصهل -عادة- لحاجة، كتنبيه الآخر إلى ضرورة تحقق هذه الحاجة، أو استنكاراً لعدم تحققه... وفيها (نواح) على واقع قومي مرتهن وراهن: "سكنت أوطاناً أخرى ظننتها لي، فاسموني الغابري".

"أحببت أصقاع العرب كلها وقد خلتها وطني فنادوني بالغريب.. سدّوا الحب بالرفض..".

-دلالة الإهداء:

ثمة علاقة شفيفة بين عنوان الرواية والإهداء، فالصهيل هو لغة ناقلة للحقيقة، أو هي صوت (مُزمّز) يريد إيصالها إلى الآخر، أو إقناع الذات بها.

والحقيقة خلاص من القلق الذي تعانيه الذات الإنسانية المبدعة.. فضرورة الصهيل هو الإقرار بالحقيقة، والحقيقة هي التي تحرر الذات من قلقها.. كذلك فإن الصهيل هو شعور الذات في جوهرها بالغربة الزمانية والمكانية، مما يوّسع هوتها إلى الغربة الوجودية، فينقلها إلى حالة اللاجدوى والتشتت.. لذا تقدم الكاتبة قول عيسى بن مريم: (الحقيقة- ستحرركم)"، وقول جان جينيه: (كل ذكرى هي حقيقة).

-دلالة الشخصيتين الرئيستين في الرواية

(صالح أيوب– زهرة الجابر):

صالح أيوب، وزوجته زهرة الجابر، وأولاده ندى، سلاف، طارق، غيث، هي ذي الأسماء التي وسم بها (بطل وبطلة الرواية وأولادهما)، فصالح هو المستقيم الرؤية، العامر القلب بالإيمان، الهادئ العاطفة، الصادق الحديث، المنزه عن الخطأ تجاه نفسه وتجاه الآخر، المخلص لذاته.

أما أيوب فهو الصابر، المثابر، الواعي، المحتمل لآلامه، الواثق بخلاصه، الماضي صوب الأمل، المؤمن بقدره.. هكذا أرادت الكاتبة (صالحها)، وعندما رسمت تحولاته، أسبغت عليه أسماء بديلة دلت على الحالة النفسية -الاجتماعية التي وصل إليها، فصالح البسيط الطيب الذي له من اسمه نصيب "عمل بالسياسة، وانتهج نهجاً انتهازياً تحوّل إلى نمر، وحش يأكل قيمه وإيمانياته الأولى، ويوسفي (يوسف وقيع "كيدهن" وسجين تشكيله النفسي، لقد ضيعته رفقة السوء، وطموحات الرفاه الدنيوي، كما النبي يوسف عليه السلام في القص القرآني، ثم ينتقل الاسم إلى حالة ثالثة، حالة الصحوة، عندما يتكلف الحوار الداخلي، عندما ينسحب الخارج ليتعرى أمام الداخل في محاولة للتطهر من آثام "المسيرة الانتهازية"، يغدو الاسم (محسن) يحسن لذاته عندما يصحو -ولو متأخراً- على أخطائه وخطاياه البرانية، وهذا بحد ذاته دفع (للشين) إنه الحس (الزين).

وهنا تتوثق العلاقة منذ البدء بين العنوان والإهداء والشخصية الرئيسة في الرواية، فتتوالد معاني هذه العلاقة لتشكل إرادة صيرورة الرواية، فالصهيل صوت لذكر الخيل وأنثاه، الحقيقة في مجازها أنثى، وصالح أيوب في المراد مذكر، والصفة المعنوية موزعة بين الذكر والأنثى.. المسار ذكوري زوي بإحساس أنثوي، والمذكر أكثر حراكاً في المسار، وتوجه السرد، والمنكر أكثر قدرة على المواجهة والعراك مع الواقع، أما الحوار الداخلي (المونولوج) فقد صُنع ليكون منفذاً تنفذ منه إمكانية فعل الأنثى في المواجهة مع الواقع، أي لتكون وراء حركة الرجل بل مساهمة في خلق توازنها.. وكان البطل -الرجل، يتخلى في النهاية عن مكانه في الفعل للمرأة كي تصلح الخاتمة، وتجسد فيها الحكمة، وتتضح إرادة المعنى:

"لا تُكتب قصة لم تنته أحداثها بعد، ولا تُروى سيرة يلفها غموض القادم، ولا يؤرخ تاريخ ناقص.. التجارب الناضجة هي باكتمال خاتمتها".

الخاتمة تحتاج إلى إنضاج، والنضوج يحتاج إلى حكمة، والكمال يحتاج إلى عقل نظيف، هكذا ترك "صالح أيوب" الأمور على عواهنها، لتأتي المرأة "المثال" بعد أن ظلت الرواية مفتوحة على الاحتمالات التي سيكون لـ "زهرة الجابر" دور في إتمامها، وإغلاق الفراغات، وانتشال الذات الساقطة قبل تحطمها.

زهرة تعني الجمال، الراحة، الرائحة، الطمأنينة، الصمت الوقور، الشهادة على الكون المحيط، التضحية، إذن فهي تجبر المنكسر، وتُقيل عثرة الكريم.. فإذا كان صالح قيمة أخلاقية محددة بنواميس متحركة مع الزمن، فإن زهرة تعني الثبات السرمدي، فهي كذلك في كل الأزمنة، وهي كذلك في كل الأمكنة، فلا تختص بزمان، ولا تختص بمكان.. إنها قرينة الكون الأزلي، وهبة الله للطبيعة.. هي ذي الأنثى المفترضة، أو هي تلك التي أرادتها الكاتبة.

وحتى يكون خط الدلالات مستقيماً، جاءت تسميات الأولاد: ندى (الفرح)، سلاف (النشوة)، طارق (القوة)، غيث (الأمل- الإحياء)، صفات معنوية لو توفرت للذات الإنسانية، لانتفى القلق، وأخلدت الروح للطمأنينة، واختصرت النفس درب الآلام.

أما الشخصيات الأخرى حسب أهميتها في مسار الرواية (حمود الواشلي)، سونيا الإيطالية، فهما التناقض بين الشرق والغرب، كذلك هما التبادل المعنوي بين حضارتين، بمباهجها ومنغصاتها.

سوسن، السفير، الطبيب الإنكليزي، والد زهرة، العم حسين، أسرة سوسن، ابن زايد، فهي شخصيات شكّلت أرضية المنحى العام لحبكة الرواية، سوّغت الأسباب، (المبادئ) الخيانات، الاقتلاع الوجداني، المنافي ورسمت العالم الذي يشكل الوجود النفسي لصالح أيوب) وقد اندغمت الشخصيات بالمكان (غابرة (الشباب والطفولة) - الدراسة- التحزب التطواف) وبالزمان (أمس الغابر، الآن الهش، المستقبل المجهول).. ولكل شخص من شخوص الرواية (معنى): الطبيب النفساني الانكليزي (عقدة الخواجة)، سونيا الرغبة في التغيّر، حمود الواشلي غائية الشعارات، والد زهر الشتات الفلسطيني، ابن زايد غائية السياسة، الشيخ المعلّى، والشيخ الغزّاني، العشائرية وتسييس الدين، الزعيم (جمال عبد الناصر) وحقبته القومية المحركة للشارع العربي، الرئيس (الصدفة التي خدمت صالح أيوب)، وثمة شخصيات أخرى لكل منها معنى أرادته الروائية بدقة...

إننا أمام رواية متكاملة المعمار، وكاتبة أرادت أن تعلن عن ذاتها بأسلوب شائق ومميز عبر الكتابة، وهنا أظهرت ذاتها، وظهرت حقيقتها على حد تعبير مارسيل بروست: "إن الذات الحقيقية - للكاتب يُعلن عنها فقط بين صفحات كتبه".

الكاتبة في سطور

- ليلى الأطرش من الروائيات اللواتي اختططن لأنفسهن مساراً متميزاً لا في الرواية الفلسطينية- الأردنية فحسب، بل هي من اللواتي قدمن الفن الروائي الأنثوي في صيغته الشمولية المثلى على الصعد كافة.
- مارست العمل الصحفي والنشاط الإذاعي وكرّست نفسها وجهاً اجتماعياً لافتاً قبل أن تصدر ثلاثاً من رواياتها: وتشرق غرباً، امرأة للفصول الخمسة، ليلتان وظل امرأة. إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان "يوم عادي.. وقصص أخرى".
- أعدّت وما زالت تعدّ وتنتج وتقدم سلسلة من البرامج التلفزيونية المتخصصة من خلال دراسات وتحقيقات ولقاءات مع كوكبة من روّاد الفكر والأدب والفن في الوطن العربي.
- متزوجة ولها أولاد.
- تقيم حالياً في دولة قطر، وتعمل في تلفزيونها.

مع روايتها الأخيرة:

أصدرت السيدة الأديبة ليلى الأطرش روايتها الرابعة بعنوان "صهيل المسافات" عام 1999 عن دار شرقيات للنشر والتوزيع في القاهرة.

وهي رواية اجتماعية -سياسية اعتمدت على السرد برانياً والحوار الداخلي جوّانياً لتصل إلى تشريح الذات العربية المشتتة بين الخوف والمنفى، الإيمان والنفاق، الحب والانتهازية، بأسلوب يصل أحياناً إلى قمة الشاعرية.

استغرقت الرواية حوالي مئتي صفحة من القطع الصغير.

والرواية التي بين أيدينا كما وصفها النقّاد، تمثل نقلة واضحة المعالم في مسار الروائية الأديبة ليلى الأطرش، من حيث المضمون والأداء الإبداعي، إذ تنتقل منهجية النص من التمحور حول إشكالية "المرأة" مع الآخر- الرجل من جهة، ومع ذاتها المحددة بتاريخها النفسي والاجتماعي إلى قضية الرجل العربي في غمرة صراعاته مع "الأخريات" النسوة من جهة ثانية وقد رسمت رابطاً إحساسياً بين الجهتين الأنثيين وبين الآخرين من خلال تجسيد منظومة الاحتدامات النفسية والجنسية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية معتمدة على الحوار الداخلي "المونولوج".

د. وليد مشوّح

❑❑

قراءات... قراءات... قراءات



"منذ رواية /زينب/ لمحمد حسين هيكل، وحتى منذ ماقبلها، حيث أشارت د.بثينة شعبان إلى ريادة نسائية في كتابة الرواية قبل رواية هيكل، والرواية العربية تبلور صيغها.. ولقد تعددت هذه الصيغ، بتعدد الكتاب.

وإذا كان بعض هذه الصيغ، يصدر عن تجارب ذاتية، كما هو الحال في روايات عبد الله العروي مثلاً فإن الكثير منها قد صدر تحت تأثير المفاهيم النقدية الوافدة إلينا من الغرب، حيث كانت الكتابة الروائية الحديثة.. التي تعددت صيغها أيضاً بتعدد كتابها.. وأسست لنفسها أرضاً متنوعة الخصوبة والتأثير.. من الروايتين الفرنسية والإنجليزية، إلى الرواية الروسية التي أحدثت أعمق التأثيرات على مسار الرواية في العالم على الرغم من تعدد صيغها، بتعدد كتابها أيضاً.

ماينطبق على الرواية بصورة عامة، يمكن سحبه على الرواية التاريخية، داخل هذه الرواية ذلك لأن للرواية التاريخية إشكالياتها التي لم تعانِ منها الرواية عموماً.. نعني إشكالية العلاقة بالتاريخ من جهة، وتاريخية النص الروائي من جهة ثانية..

ولقد ظلت هذه الإشكالية، ومازالت قائمة في الرواية العربية منذ جورجي زيدان وصولاً إلى عبد الرحمن منيف، ونبيل سليمان، ونادية خوست مروراً عبر مرحلة الكتابة الروائية التاريخية التي عبرها نجيب محفوظ في رواياته الأولى وحتى مابعد الثلاثية.. وهي إشكالية ستظل موضوع بحث نقدي يبلور نفسه في سؤال حول كون الرواية موضوعاً تاريخياً مرجعياً، أو تاريخاً يأخذ شكل الرواية وله مرجعيته في كتب التاريخ.. حيث الوثيقة، هي الأساس كما هي الحفرية، أو اللقية أساس للتاريخ..

وإذا كان ماركيز قد صاغ رؤيته لتاريخية الشخصية الثورية، في روايته /الجنرال في متاهته/ والأحداث التي صنعته وصنعها، فقد قدم صيغة جديدة ومختلفة تحمل خصوصيته هو دون أن تظهر في الرواية المكتوبة بالإسبانية أو البرتغالية صيغة مماثلة لها... على الرغم من أن كاتباً مثل جورج /أمادو/ قد حاول ذلك في روايته المؤثرة /فارس الأمل/ وهي عمل يتسم بالشخصية الثورية -ويستعير من الثورة الصينية وقائعيته، ويؤسس على خيال الكاتب أحداثاً برازيلية، تطمح إلى فضاء يتجاوز البرازيل إلى أميركا الجنوبية برمتها إذا لم تخنِّي الذاكرة، فقد قرأت هذه الرواية قبل مايزيد على ثلاثين عاماً..."

مايسوّغ هذه المقدمة هو ماخلصت إليه من قراءات طويلة ومتعددة في حقلي الرواية ونقد الرواية، وهذه الخلاصة هي أن الرواية ليست شكلاً منفصلاً عن المضمون، كما أنها ليست شكلاً واحداً في مجمل الروايات، ولا حتى في روايتين تتناولان موضوعة واحدة هذا من جهة أما من الجهة الأخرى.. فإن الرواية التاريخية التي عثرت لنفسها على عدد غير محدود من الصيغ مازالت تضيف إلى هذه الصيغ.. صيغاً جديدة في كل يوم.. تتراوح جدتها، وجودتها من كاتب لآخر..

وإذا كانت، أو بما أن الوطن العربي، ومنذ ماقبل مولد الرواية العربية على أيدي روّادها.. هو فضاء مولّد للتحوّلات على الأرض وفي الناس، فقد حدث هذا التوجه لتأسيس روايات على التاريخ.

وحسن حميد الكاتب العربي الفلسطيني الذي أصدر عدداً من المجموعات القصصية، في سنوات قليلة نسبياً قد استطاع أن يشكل حضوراً، في ضوء نتاجه القصصي المتميز.. محققاً نقلة نوعية في القص العربي الفلسطيني بعد مرحلة الريادة التي شكلها كل من سميرة عزام، وغسان كنفاني، ويوسف جاد الحق.. حاملاً هم شعبنا العربي الفلسطيني في أداء مؤثر، يتسم أيضاً برؤية نقدية تستدعي نقائض الأحزان، والخراب، والهزيمة في وقائع المسيرة العربية الفلسطينية، في علاقتها بالوقائع العربية المؤثرة سلباً أو إيجاباً في هذه المسيرة...

وحسن حميد الذي اتسعت رؤيته، لاحظ أن عبارته قد ضاقت عليه بسبب من هذا الاتساع... وهو الذي كأي من الصوفيين والمبدعين، الذين تتجاوز رؤيتهم النظر بالعين المجردة.. إلى حالة الازدحام بمعرفة التفاصيل، من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، بمعنى أنه لم يعد مكتفياً بالعثور على الجزئيات للوصول إلى الكلي، كالفنان التشكيلي الذي لم تعد تقنعه اللوحة الصغيرة فذهب إلى الجدارية التي تتيح له أن يتعامل مع التفاصيل من حيث هي منظومة من العلاقات حيث يرتبط التفصيل، بالتفصيل، والتفصيل بالكل، ومجمل التفاصيل بالكل.. مما يضع المتلقي في المواجهة، وفي المناخ أيضاً..

ولأن حسن حميد ليس كاتباً متعاملاً مع الواقع من خارجه، كما أن تاريخه القصصي لم يبرهن على تلفيقية لديه، فقد وجد تجربته مرتبطة بالتاريخ حامل الأحداث التي جعلت منه لاجئاً عربياً فلسطينياً، فذهب إليه لامن أجل أن يفسره، وإنما من أجل أن يراكم إسهامه في الأدب من أجل تغييره.

ولكي يحقق هذا.. لابد من أن يكون ذا موقف نقدي من مجريات هذا التاريخ، بما مضى منه وبما هو راهن.. والراهن يغدو تاريخاً في اليوم التالي له بالتأكيد..

غير أن حسن حميد لم يستقطبه إغراء الوثيقة، بمقدار مااستجاب لمكونات الواقع من أحداث، ووقائع، وشخصيات.. أما الفضاء الذي تحرك فيه، فهو الفضاء الطارئ والاستثنائي في الحياة العربية الفلسطينية، لا بمعنى الامتياز والتميّز في الواقع العربي المحيط، وإنما

بمعنى المختلف بسبب من الكارثة التي كانت أساس إشادة المخيم... لا الإشادة به كلازمة غنائية، أو بطولية تحتوي عناصر من الصمود والمعاناة الملحميين اللذين يصبان فيما يمكن أن نطلق عليه بطولة بالفعل.. وهي بطولة مأساوية، تجعل من بطلها سائحاً باتجاهين وجهاهما النهوض، والسقوط، ولا وسط بينهما فالاستشهاد هنا يأخذ شكلاً إضافياً أيضاً على الشهادة التي يذهب إليها المقاتل مختاراً، فثمة شهادة خارج القصف، وخارج المعارك المباشرة بالرصاص، وثمة سقوط مفجع حتى داخل رداء الفدائي.. وهنا يكون حسن حميد قد وضع إصبعه تماماً على الإشكالية التي تعيد إلى الأشياء والأحداث منطقها من خلال الموقف النقدي الذي يرى إلى المقدس في قداسة الفعل

به، لا الشكلية مشيراً إلى الظواهر.. ظاهرة.. ظاهرة، وهي بمجملها ظواهر قابلة لقبول بعضها، ورفض بعضها الآخر.. أو قبول جزء من هذا البعض وقبول بعضه.. دون انفصام في العلائق التي تنظمها.. والدلالات التي ترغب في توصيلها..

كتب حسن حميد، ثلاث روايات أسسها لا على التاريخ، وإنما على رؤيته هو للتاريخ.. الأولى كانت /السواد/.. التي لن أتوقف عندها بسبب من غياب نسختها بين يدي راهناً أما الثانية فهي /تعالي نطير أوراق الخريف/ بينما حملت الثالثة عنوان /جسر بنات يعقوب/ التي سوف أؤجل الحديث حولها إلى فرصة أخرى بسبب من ضيق الوقت الذي يجب أن يستوعب ثلاث مداخلات..

***

في الفصل الأول من روايته، يدخلنا حسن حميد بتكثيف شديد إلى مرحلة تأسيس المخيم، مع ما رافق ذلك من معاناة يقابلها التعاطف من الجوار الأصيل، حيث المعاناة التي سببتها حالة الانتقال من الأرض، وأبنيتها الحجرية، والاستقرار الذي يميز حياة الريفيين إلى البيوت المؤلفة من الخيام، تحت رحمة الشتاء الذي يذكر كل من عايشوا تلك الفترة وعاشوها كم كان شتاءً قاسياً حتى عندما كان مجرد بخبخة إذ إن المقارنة الذهنية بين ماكان الناس عليه قبل الرحيل، وبين ماهم عليه بعده تفجر الدمع الذي مايلبث أن يُسقط على الشتاء باعتباره حالة الدمع التي تحيط بالمكان الذي راح يحفل بالموت الذي استضعف الأطفال حيث بلغت نسبة الموت أعلى نسبها في ذلك الزمن المتميز بالأواني الموزعة في أرجاء الخيمة لكي تلتقط ماء /الدلف/ حتى لايجري الماء تحت مفارش الأطفال، والكبار.. فلا طبّ ولا دواء، ولا ساتر، ولا ملجأ... ولا الإعاشة قادرة على تغطية الحاجة التي تحاول النساء تغطيتها بالبحث عن /الخبيزة/ واللوف، والهندباء، تلك الخضروات البريّة التي يعرفها الناس، والتي يلتقطها الكاتب من حفريات الذاكرة العربية الفلسطينية للدلالة على ارتباط الحال الراهن بالحال الماضي.. إذ ليست هذه الأعشاب إن في الروايات أو الواقع سوى وشائج تربط الناس بالوطن الذي أصبح بعيداً.. غير أن التقاط هذه الأعشاب من الأراضي المحيطة بالمخيم كان لها إشكالاتها التي لم تكن موجودة في الماضي، حيث كانت لكل أسرة عربية فلسطينية ملكيتها الصغيرة، وأرضها المشاع التي كانت حرة التصرف في التجوّل فيها، إما لزراعتها أو لالتقاط الأعشاب البرية التي كانت تشكل في مواسمها غذاءً أساسياً لها.. أما هنا، فإن هذا التجوال قد قلب ظاهرة التعاطف إلى ظاهرة نزاع.. لأن النساء والأطفال واصلوا التحرك في الأرض المحيطة، كما لو أنهم مازالوا يتحركون في أرضهم التي أصبحت بعيدة ونائية.

لقد رصد حسن حميد هذا التحوّل بدلالاته، كما رصد على امتداد الفصل الأول كافة التحوّلات التي مرّ بها المخيم، من الخيمة، إلى اللبن، ومن تحولات العلاقة مع الجوار من النزاع.. إلى الألفة التي جعلت من أبناء المخيم عمالاً في بستان الدبوسي أو بدأوا يعودون إلى بيوتهم محملين بالخضرة المنتجة بالزراعة.

وبتطور الحياة حول المخيم، أقيمت المعامل التي استوعبت أعداداً أخرى من أبناء المخيم. كما استوعبت بيوت دمشق أعداداً من البنات اللواتي رحن يعملن في خدمة هذه البيوت من بداية أدراج البنايات.. وصولاً إلى كافة الأشغال المنزلية، مما كانت محصلته خراباً ناخراً في مجتمع المخيم، إذ تجلت ظاهرة البنات معطوبات الأنوثة.. كما في حالة /هاجر الشامان/ التي حاول أبوها أن يعيدها قبل أن تزلّ بها القدم فتطرد من بيت الشاب الذي تسبب لها في المأساة.. التي حولتها إلى نجمة في المخيم الذي راح

أبناؤه يحلمون بها بعد أن أصبحت قدوة للبنات في اللباس والتجميل غير أنها عزفت عن الزواج من أي من شباب المخيم، فتزوجت حمو الكردي الذي قاوم الأب إقامته في بيته خشية على خصوصية المخيم لكن حمو تزوج منها في النهاية.

في الحاشية كانت ثمة شخصية أخرى هي خنيفس الطلال، الذي اكتفى من النكبة بالنكبة وراح يبحث عن سعادته الخاصة.. وكان خنيفس عازف المجوز الوحيد في المخيم، كما كان الوحيد من ذوي البشرة السوداء وكان صاحب فلسفة تقول بأن السياسة كالنفخ تماماً.. لاتعيد البلاد.. خاصة وهو الذي عاش المعاناة كاملة أيام دفن الأطفال في المكان الذي أصبح مقبرة موتى المخيم.

في الفصل الثاني.. يدخلنا حسن حميد إلى ذاكرة أم الشلبي.. التي تزوجت من مصطفى الذي دخل إليها دخول العاصفة، بدا غاضباً.. الحزن يفترش وجهه، حاجباه مكتظان، وشعر رأسه متطاير، وعيناه حمراوان.. وبصره لجوج لحوح..

أخذها بين ذراعيه، طواها على صدره وهو يسلّم عليها. (ص34).

لكن مصطفى الذي جاء كالعاصفة، غادر، بينما حملت أم الشلبي /شتوة/ جنينها... في حالة من الطمأنينة وفي الحاشية من هذا الفصل يعود الكاتب ليقدم لنا خنيفس وحكايته مع الجنيات اللواتي علمنه العزف على المجوز أيام رعي الجاموس -يعني في فلسطين-

في الفصل الثالث تعرف شتوة أم الشلبي.. الشلبي على أبيه الذي غاب.. وكيف ولدته في التبان /أو المتبن- كل هذا بنوع من التفصيل الذي يقابل ليلة الدخلة بتفصيلاتها.. وكما كان دخول مصطفى الأب متّسماً بالأسطرة، كذلك جاء مولد الشلبي.. الذي قالت له أمه يوم ولدته بأنه أكل أخاه. وتنبأت أن لا آخرة له.. غير أنها ماتت قبل أن تعرف تحقق نبوءتها..

يعود حسن حميد في الفصل الرابع من روايته /تعالي نطير أوراق الخريف/، ليفصّل في أسطورة مصطفى الشلبي الذي رحل قبل أن يسمي ابنه بالشلبي فهو الرجل العملاق الذي نسجت حوله الحكايات إذ كان الرجل شهماً، وشجاعاً.. وغرائبي السلوك أيضاً.. إضافة إلى كرمه.. فهو وكما قيل عنه يعود في أصله إلى العماليق، لكنه وهو العملاق يتصرف تصرف الفرسان الصعاليك الذين يوزعون الخير على الناس الفقراء، كما فعل هو في قرية /الخالصة/ لكنه وفي الوقت نفسه كان رجل أرض عزلها من الحجارة.. وحرثها..

وتفاءل الناس بابنه الذين ظنوا.. أو أيقنوا أنه سيعيد زمن العماليق القدامى القادرين إذ كان شبيهاً بأبيه، وبموت أمه غادر المخيم إلى المخيم الآخر.. /حيث أنهى دراسته/ وصار معلماً.. يمارس قسوة شديدة على التلاميذ المقصرين.. أثناء هذه المرحلة من حياة الشلبي تحدث هزيمة 1967 فيلتحق الشلبي بالعمل الفدائي، ويرتدي البدلة العسكرية وراح يبرز كداعية من خلال كونه طالباً في قسم التاريخ بالجامعة.. وكان حريصاً على الانتماءات إلى الجذور العائلية لتلاميذه.. ثم ما لبث أن غادر ليُعرف فيما بعد باسم /أبو حسن الشلبي/ مقدماً لتلاميذه وزملائه قدوة تحت مقولة الفدائية أهم من الاستاذية/ مما جعل حتى الكثيرين من تلاميذه فدائيين.. وقوداً للثورة، نارها.. وضوءها، حتى خنيفس الذي عمل في مهن كثيرة قرر أن يكون فدائياً.. فهجر عشيقته الهلالية.. وذهب إلى الفدائية..

تتتابع فصول الرواية وصولاً إلى أوائل السبعينيات.. حيث تكثر زيارات /أبو حسن الشلبي لمخيم جرمانا.. الذي راح أيضاً يشهد أولى جنازات الشهداء.. التي شهدت أيضاً عودة خنيفس الزمّار، بينما يعود العم عطية الذي كان مشروع فدائي ليعمل حارساً للمقبرة...

كل هذا والمخيم يتطور، وحسن حميد يرصد تطوراته وتغيراته من حال الزراعة إلى الصناعة حيث يتحول الشباب والنساء إلى عمال صناعيين مما يؤثر على المظهر والجوهر فيه كما لو كان يقدم بحثاً أكاديمياً في المخيم بصيغة روائية..

أما أبو حسن الشلبي، فالتحوّل الذي يعيبه يحدث بفعل عملية إفساد دُبرت له في بولونيا وكان تهيأ للاستجابة لها وقد كثرت سفراته إلى الخارج أيضاً، فتحوّل من فدائي إلى رجل علاقات خارجية في دائرة من دوائر الساحة الفلسطينية، حيث يعمل تحت إمرته رجل اسمه عبد الجواد، زوج أميرة، التي يستفرد بها أبو حسن الشلبي بعد أن راح يبعث بزوجها في مهام إلى الخارج.. صارفاً الموظف ناجي درويش أخيراً لتعيين امرأة مكانه، هي إلهام التي تقيم علاقات ثلاثية المحاور.. أو ربما أكثر.

وكان نادل المكتب /أبو سعيد/ قد لاحظ منذ بداية /أبو حسن الشلبي/ كيف أن هذا الأخير يتطلع لكي يكون الرجل الأول فيها، من خلال حواره مع الوفود الأوروبية. ولم تمض سوى سنوات قليلة حتى غدا الرجل الأول فعلاً.. وهنا غيّر مظاهر غرف الدائرة، فأصبحت أنيقة وحافلة بنبتات الزينة، والمرأة /أميرة/ التي تأتي إليه في غياب زوجها بالمرسيدس 280 إس.

أما إلهام النوفي المرأة اللبنانية، فهي السكرتيرة التي وظفها أبو حسن الشلبي فقد سعت دائماً إلى أن تكون محبوبة من الجميع، من أبو حسن إلى ربعي الكاتب العجوز في الدائرة ذاتها.. لكن إلهام المفسدة غدت قادرة أيضاً على إفساد ناجي درويش الشاعر بأن أعادت توظيفه في الدائرة دون أن يتواجد فيها، إذ إنه غدا الطرف الثالث في العلاقة معها برعاية أبو حسن الشلبي.. كما نجحت في خلعه من المخيم إلى المدينة، وكل ذلك بموافقة أبو حسن الشلبي الذي بدا راعياً لحالة ناجي درويش الشاعر الذي أصبحت لديه قطة مدللة.. مختلفة عن قطط المخيم التي كانت تتصارع على العظام. بينما يظل /خنيفس/ أسير وحدته وحانياً على قطته الجائعة..

أما إلهام النوفي هذه فليست امرأة من العدم فهي أيضاً امرأة لها تاريخ بعيد عن الثقافة ذلك أنها لم تفتح كتاباً للقراءة والمطالعة منذ أن أنهت دراستها الثانوية في لبنان.. لكنها الآن باتت تتحدث بطرب في مجالها عن نيرودا وناظم حكمت، ولوركا، ودرويش، والقاسم، ومايا كوفسكي وبوشكين والمتنبي، وابن رشد، بفضل هذه العلاقة التي تربطها بالشاعر ناجي درويش...

هذه هي حالتها بعد أن كانت بائعة في محل اختلست نقوده، وهربت إلى دمشق.. حيث تعرفت إلى عبد الجواد الذي دعاها إلى الغداء ثم مالبث أن قدمها إلى أبو حسن الشلبي ثم وما إن أصبحت جزءاً من جسم الدائرة حتى غدت مركز استقطاب.. حيث تنازل أبو حسن عنها فنظمت في الفصيل ورغم انتقالها للعمل في دائرة عبود، إلا أن علاقتها بأبو حسن الشلبي ظلت قائمة.. بحيث تحوّلت إلى جاسوسة للشلبي على عبود مدير الدائرة الأخرى... وإلى جاسوسة لعبود على الشلبي مستفيدة قدر الإمكان من هذه الوضعية.. التي أفاد منها أيضاً الشاعر ناجي درويش فأصبح نجمه صاعداً في عالم الأدب والشعر.. لا في سورية فحسب وإنما في البلاد العربية والأجنبية.

لكن إلهام النوفي -وفي الثلث الأخير من السبعينيات استقرت في إحدى دول أوروبا الشرقية موظفة في مكتب الفصيل الذي أصبحت عضواً فيه وغدا أبو حسن الشلبي صاحب مشروع زراعي وهكذا ظل ناجي درويش وحده في دمشق يعيش على رسائلها أما خنيفس فقد ذوى وذوت روحه، وذبلت على حد تعبير الكاتب.. بعد أن هجرته الهلالية.

أبو حسن الشلبي أيضاً بدأ يرتب نفسه للحصول على شهادة الدكتوراه عن المياه في فلسطين، أما ربعي، فهو الذي كان يوفر له المراجع، والمصادر وهو الذي كان يكتبها له أيضاً مقابل بعض الليرات التي تتيح له أن يتناول طعامه مع صديقه أبو الهدى في مطعم الليوان.. لكنه يموت قبل أن ينهي كتابه الأطروحة.. مخلفاً صديقه /أبو الهدى العراقي وحيداً في غربته. وحين سمع أبو حسن الشلبي الخبر هز رأسه وقال.. /إنه ميت منذ سنوات لكن رحيله الآن خسارة..

"وفي ذات ضحى.." طرد الناس أبصارهم نحو رجلين، يتقدمان فوق خطاهما الثابتة.. الواثقة.. أحدهما وهو الأكثر طولاً وعرضاً، يقبض على الدرب من وراء عصاه الغليظة، ذات اللون البني كثيرة العقد، يلفه معطف أسود طويل، تقاطيع وجهه غليظة، نافرة حادة، أكثر مايميّزه هو طوله الفائق، وشعره الطويل الأشيب، ومعطفه الأسود الرث... ولم يعرفوه..

أما الثاني فكان أنيقاً في ملبسه، مستدير الوجه، لا ملامح له، صلعته واسعة جداً، شفتاه رفيقتان، مطبقتان وعيناه لاتبتان... وعرفوه إنه حسن الشلبي.

وقبيل ساحة المخيم... وعندما هم نفر من رجال المخيم بضرب الرجل الطويل لوّح بعصاه الطويلة فابتعدوا إلا أن ذلك لم يمنعهم من الهجوم عليه.. مامنعهم هو قول أبو حسن الشلبي لهم /دعوه... إنه أبي/

بغتة ذاب أبو حسن الشلبي وتلاشى أمام جمهوره الواقفين.. تماماً كما لو كان غيمة وذابت طيّ غيمة أخرى...

وعندما حاصر الناس الرجل بعد أن عرفه الكبار منهم وضيقوا الدرب عليه... نهرهم بقوله: /بذرتي وأخذتها/

بهذه القراءة... أكون قد توصلت إلى نهاية رواية تعالي /نطيّر أوراق الخريف/ التي كتبها حسن حميد في أكثر من مائتين وستين صفحة من القطع الكبير...

لكن الرواية التي قمت بتلخيصها بدت عصية على التلخيص وغنية الدلالات، ذلك أنها حافلة بالتفاصيل الصغيرة التي تلعب دوراً رئيساً في مجمل العمل من خلال سلسلة من العلاقات التي تربط جملة بأخرى، ومشهداً بآخر، وفصلاً بآخر وتربط الكل بالكل...

خاصة وأن الكاتب لم يذهب فيها مذهب الكتابة التقليدية من حيث السرد المتتابع فقد قدّم وأخّر، موظّفاً الاسترجاعات في سياقاتها وموظفاً كل ما من شأنه أن يضيء المكان، والزمان... والأحداث والشخصيات بصيغة يمكن القول إنها صيغته هو، ولكنها الصيغة المفارقة لتجاربه في كتابة القصة القصيرة على الرغم من أننا نلمح أحياناً ظهور بعض الحلقات القصصية في السياق العام للرواية، بعضها تفصيلي، والبعض الآخر مكثف اشترطت تكثيفه أهميته، أو عدم أهمية التفصيل في هذه المساحة أو تلك من مسارات السرد الروائي... هذا أولاً

أما ثانياً: فالملاحظ أن حسن حميد الذي عاش الثورة الفلسطينية كمواطن ومثقف.. عاشها أيضاً راصداً تحوّلاتها من داخلها، كما رصد تحوّلات المخيم كمعطى به.. فقد كان همه فيما يتعلق بالمخيم، هو تقديم صورة التأسيس ومتعلقاتها، وتأثير ذلك على الناس وعلى النشأة -المخيم- من شكله الأولي إلى شكله المعقد من حيث البناء.. ومن حيث الناس، والتأثير الخارجي على مجمل بنيته المؤلفة من المكان

والناس.. وكان مهموماً أكثر برصد جرثومة الفساد التي نخرت جسد الثورة من داخلها محللاً ظواهر الإفساد، وعناصره، والتحوّل من الصدق والصفاء إلى التزييف، والانهيار المتتابع بالصيغة المأساوية التي نعرفها جميعاً والتي لم تجد من يقف في وجهها إذ بدا الجميع كما لو كانوا مسوقين إلى فاجعتهم الثانية كما سيقوا إلى فاجعتهم الأولى /النكبة/ حيث يشكل غياب القوى الفاعلة، عاملاً قوياً في استمرار تداعيات الانهيار الذي ينتج الردة تأسيساً على الإفساد والفساد...

ثالثاً: مانلاحظه في رواية حسن حميد هو أنها تتمتع بمستويات من الصدق الواقعي والصدق الفني اللذين تخدمهما لغة شعرية الخصائص قادرة على حمل الصور وتوصيلها إلى المتلقي، دون فجاجة إنما قادرة على إحداث الصدمة لديه بالقدر الذي تجعله قادراً على وعي السياقات المدمّرة للحلم الذي كان الكاتب قادراً على أسطرته بدءاً من زواج مصطفى الشلبي، وصولاً إلى ذوبان أبو حسن الشلبي في العصلاق القادم من التاريخ الحكائي للناس والذاهب إليه دون جدوى لأي تفسير.

لكن.. من هو مصطفى الشلبي هذا الذي اختفى صبيحة زواجه، ولم يظهر سوى وهو ينهي حياة ولده الذي مثّل الخيبة والردة والانحطاط بدل أن يجسد حلم الأب والناس.. إن التفسير الأسطوري لسيرة الرجل الذي ظهر مرتين واختفى بينهما، لاينفي حقيقته، فالأبطال الحقيقيون للشعب يحاطون دائماً بصورتهم الأسطورية التي تفسر ظهورهم واختفاءهم. كما يعرف أي إنسان عرف بعض نماذجهم التي قاتلت في الثلاثينيات أيام الثورة الكبرى في فلسطين، وواصلوا القتال في أواخر الأربعينيات.. واستمروا فيه منذ أوائل الخمسينيات وحتى ظهور الثورة عام 1965 فالأسطرة هنا إذاً ليست غرائبية ولكنها تصور معلن ومألوف يستهدف إضفاء البطولة على من يستحقها..

لقد عرضنا عدداً من هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم مواصلة القتال الذي بدأ قبل مايزيد على قرن من الزمان... منهم من عاد. ومنهم من اختفى ولم يعرف عنه أحد شيئاً، ولعله مازال يقاتل على عاتقه وبصورة فردية في فلسطين، وقد قدّر لي شخصياً أن أعرف بعضهم... وأن أسمع عن البعض الآخر حتى إنني يمكن أن أسميهم.. فمنهم كان فايز العبد الكريم.. وفرج الذي يشبه خنيفس من حيث اللون الأسود، والذي قتل اغتيالاً بعد أن عاد من مسرح عملياته في منطقة باقة الغربية عبر الخط الفاصل بين منطلقة طول كرم... ومستوطنة الخضيرة الصهيونية ثمة أيضاً من لم نعرفهم.. بهذا الحدس أو بهذه المعرفة قدم حسن حميد الموروث النضالي المتجدد والمستمر مجسّداً بمصطفى الشلبي الذي راهن على الجيل الذي يليه فلما خيبه ابنه. قتله، وغاب ليواصل مهامه التي كان مختفياً من أجلها.. وليتحول بالتالي وبصورة مستمرة إلى أسطورة رافعة قادرة على الاستنهاض.. بالرغم من الردة والانحلال.. وأخيراً الخيانة الوطنية التي تمثلت بعملية أوسلو الصهيونية وأجهزتها التي لاتختلف عن دائرة أبو حسن الشلبي، وعبد الجواد يوسف، وناجي درويش.. وإلهام وأميرة، وخنيفس في انكفائه وفرديته والرجل المستفيد من طريق الموت على بوابة المقبرة.. إضافة إلى المزوّر الغلبان الربعي الذي يبيع الدراسات والأبحاث للرجل الراغب في وجاهة /الدكتوراه/...

هذا هو العالم الذي شكل ومازال يشكل حاضنة الثورة.. كما حاضنة الثورة المضادة في آن... ولكن، وعندما اختلّ ميزان القوى... اختل لصالح الفساد... والإفساد مما أتاح للمتنفذين القيام بما قاموا به من دور في تصفية الثورة، أو العملية الثورية إذا ما أردنا أن نكون أكثر دقة في التأكيد على المصطلح حتى لانقول بأن الثورة قد فشلت فالذي فشل عملياً هو الحالة التي أرهصت بها...

لقد تسلح حسن حميد بشجاعة المثقف العضوي لكي يقول لنا لماذا فشلت هذه العملية، ولماذا يجب أن نستنهض قوانا لكي نمنع الانهيار الشامل في الناس وفي القيم.. وهذا ماسوف يحسب للكاتب في زمن يرغب القلة فقط في تسجيل عوامل الموت والدمار فيه...

رابعاً: إن الشخصيات المحيطة؛ بشخصية المحور، هي شخصيات واقعية نعرفها أو يمكن أن نتعرف إليها تماماً كما هي شخصية أبو حسن الشلبي التي لايمكن القول بنمطيتها على الرغم من كونها موجودة في الساحة الفلسطينية بمجملها بدءاً من بدايات الثورة الفلسطينية وصولاً إلى الحالة التي هي عليها الآن... وإذا كانت شخصية أبو حسن الشلبي موجودة في مجموعة عناصر عملية أوسلو الصهيونية فهي موجودة بقدر غير قليل أيضاً في الصف الآخر المعارض لعملية أوسلو. وأجهزتها... ومن هنا أهمية هذا الضوء الذي تقدمه رواية /تعالي نطيّر أوراق الخريف/ وهو ضوء يبرز لنا موقف الكاتب النقدي من المعطى العربي الفلسطيني إذ إن الرواية تحرض على استدعاء نقائض الانهيار، ولايجوز القول بأنها تقدم الجانب الأسود من الصورة.. إذ حتى وهي تقدم هذا الجانب من صورة المخيم، حسن حميد في النهاية، لم يكتب رواية تاريخية لابالمعنى أو بالصيغة التي كتب فيها جورجي زيدان روايته بالتأكيد، ولا بالصيغة التي تكتب بها الرواية التاريخية العربية المعاصرة الآن إنما هي رواية حسن حميد التي يقدم فيها رؤيته للتاريخ والواقع.. مستهدفاً الوصول إلى الرؤيا التي يقدمها في نهاية عمله الروائي كساحة جاهزة لفعل أطهر وأنقى بشخصيات تستفيد من الدروس القديمة والجديدة.. وهي نوع من الرؤيا غير المعلنة سوى بالإيحاء إليها، دون استنهاض بالخطاب المباشر أو التقريري ودون أن يقول لنا إنه هو الداعية إلى الاستنهاض.. وإنما هي الأحداث والوقائع المأساوية التي تشترط تجاوزها ببشر مختلفين.. لايعتذرون... ولايقبلون عذراً.. وغير قابلين للإفساد فمن الواضح أن الكاتب لم يقدم رواية مسبقة التصميم أو الصنع، وإنما ترك لقلمه أن يتابع نموّها سطراً سطراً ومشهداً مشهداً.. وشخصية شخصية. وصورة الثورة، وهي تحتفل بالشهادة والبطولة وتحتفل أيضاً بالذاكرة العربية الفلسطينية لكل مافيها من مفردات تشكل روافع من أجل تجاوز الكارثة إلى البطولة.. وهنا لابد من الإشارة إلى شخصية /الشاعر/ ناجي درويش لكي نؤكد مع حسن حميد على مسألة في غاية الأهمية، وهي أن الثورة التي يحملها مثقفوها وتحملهم، هي غير الحالات الفاسدة التي تكشف عنها شخصية كشخصية الشاعر ناجي درويش.. الذي يبيع نفسه تماماً مثل إلهام التي لايختلف عنها إلا من حيث أنه قادرٌ على استخدام القلم للكتابة.. فناجي درويش، شخصية مألوفة في واقعنا كما هي شخصية إلهام، وأميرة، وخنيفس والهلالية... وأبو حسن الشلبي، وعبد الجواد يوسف.. والشهيد.. إنها شخصيات من لحم ودم.. عايشناها.. ونعايشها ونعرفها.. وتعرفنا.. ومن هنا تأتي أهمية الصدق الفني الذي يحمل صدقيته الواقعية باعتبارها مرجعيته...

بقي أن أقول بأن الشكل في رواية حسن حميد هذه لم يكن منفصلاً عن المضمون إذ إنه استخدم تقنيات استفاد فيها من القص الموروث، كما استفاد فيها من الأداءات الممسرحة والشعر... ومن تقنيات السينما والتلفزيون.. دون أن تغترب هذه التقنيات عن لغته التي بدت خصوصية إلى درجة القول بعاميتها

دون أن تكون كذلك بالفعل، مما يتيح لها قدرة على توصيل الرواية إلى القارئ بيسر وبساطة، دون أن تكون مبسطة، وهذا مما يدعو إلى القول بأن لغة حسن حميد مهتمة بأن تكون لغة جميلة وقادرة على التوصيل في الآن ذاته...

وهذه معادلة ليس من السهل تحقيقها إلا إذا كان الكاتب قد أجهد نفسه للوصول إلى تأسيس الروائي فيه على أرضية من التأصيل في مواجهة التخريب كإغراء.

خالد أبو خالد

□□

قراءات... قراءات... قراءات



-1-

يمتلك المكان في رواية ميرامار (1967)، لنجيب محفوظ قيمة خاصة، بما يحمل من دلالات نفسية وفكرية وثقافية مختلفة، وبما لقي من عناية فنية متميزة، فقد استعان فيه نجيب محفوظ بكل الوسائل والتقنيات الفنية لصنع فضاء رواية، من تسمية للمكان، ووصف أجزائه، واختلاف منظور الشخصيات إليه، وتنوع مواقفها منه، وامتداد أبعاده، وتنوع دلالاته، على الرغم من محدوديته الظاهرة، بل لعل محدوديته هي التي أتاحت له استخدام تلك التقنيات والأساليب، فكان تعامله معه شاقولياً مكثفاً معمقاً، ولم يكن أفقياً مسطحاً.

ومن هنا اكتسب المكان في هذه الرواية أهمية مميزة، حتى يمكن أن يعد شخصية اعتبارية، يمكن الوقوف عنده وحده، ودرسه.

-2-

وبنسيون ميرامار هو المكان الأول في الرواية، بل هو المركز، ومن حوله تمتد الأماكن وتتسع لتشمل الاسكندرية، ثم تمتد لتبلغ القاهرة. وفي بنسيون ميرامار تدور معظم حوادث الرواية، وفيه تلتقي معظم شخصياتها، حتى الثانوية منها.

فهو المكان الذي يلجأ إليه عامر وجدي، الشيخ العجوز، ليخلو إلى نفسه، وليطمئن إلى عبق الماضي، وليرتاح، وفيه يسترجع ذكريات عمله الصحفي ونضاله السياسي في حزب الوفد.

وهو المكان الذي يلجأ إليه طلبة مرزوق وكيل الوزارة السابق، ليجد فيه المقر الأخير لحياته ولا يتردد في نهاية الامر في الدخول في مغامرة غرامية مع ماريانا صاحبة البنسيون، ولكنهما يكتشفان معاً عجزهما ويدرك كل منهما النهاية.

والبنسيون هو المكان الذي يلجأ إليه منصور باهي الشاب الهارب من القاهرة بعد أن خان صديقه فوزي وأودى به إلى السجن وسلبه زوجته درية.

والبنسيون هو المكان الذي لجأت إليه زهرة الهاربة من القرية حيث أراد أهلها تزويجها كارهة من شيخ عجوز.

وسرحان البحيري يترك الشقة التي استأجرها لعشيقته صفية بركات ويلجأ إلى البنسيون من أجل زهرة، وقد ضجر من حياته مع صفية، وهو يبحث عن مغامرة جديدة..

والبنسيون ملك ماريانا اليونانية، وهي عجوز متقدمة في العمر، البنسيون بالنسبة إليها مكان ارتزاق، وهي تعامل النزلاء على أنهم زبائن، وتجادلهم في الأجرة، وتشترط عليهم جميعاً مضاعفة الأجرة في أشهر الصيف، وهي تأنس بهم، وتعيد عليهم واحداً بعد الآخر قصة مقتل زوجها في ثورة عام 1919 وقصة ثورة يوليو عام 1952 التي سلبتها ثروتها.

والبنسيون كما هو واضح يعج بحالات مختلفة متناقضة، وهو كالسوق على نحو ما يصفه سرحان البحيري (ص220).

وتبدو زهرة نقطة المركز في بنسيون ميرامار وإن كان الجميع متفقين على أن البنسيون ليس بالمكان المناسب لها (ص 48-وص 75).

وتتفق زهرة مع الجميع في أنهم لجؤوا إلى البنسيون هرباً من الماضي وهرباً من مكان لا يريحهم ولكنها تختلف عنهم جميعاً في براءة نظرتها إلى البنسيون وطبيعة موقفها منه، فهي أرادته مكاناً للخلاص، وحاولت فيه اكتساب رزقها بالعمل خادمة، للتحرر من القيد المادي، وفيه حاولت التعلم على يد المدرسة علية، للتحرر من الجهل، ولا يكاد يشبهها في براءة النظرة إلى البنسيون والموقف منه إلا عامر وجدي، على حين كان الآخرون جميعاً ينظرون إلى البنسيون على أنه مجرد مكان عابر قد يساعدهم على تحقيق نزواتهم أو قد ينطلقون منه لتحقيق نزواتهم، وهو بعد ذلك بالنسبة إليهم مكان لجوء وهرب على حين هو بالنسبة إليها مكان خلاص.

ولكن نظرة زهرة إلى البنسيون لا تنجيها من نظرة الآخرين إليها، ولعل أغربها نظرة سرحان البحيري الذي انتقل إلى البنسيون لأجلها هي، لا لشيء، إلا لكي ينالها، وقد كان له ذلك، وهو يرفض الزواج منها، لأنها فلاحة وفقيرة وأمية، ويرفض التخلي عنها، ويدعي حبها، ويريدها عشيقة تهبه جسدها وحياتها ومستقبلها دون قيد الزواج منها.

والأغرب في الأمر كله هو إنكاره تعلمها وسؤاله: (وما فائدة العلم) (ص239)، حتى إنه ينافسها في مدرّستها علية، فيخطفها منها، إذ يميل إليها ويزور أسرتها، ويتقرب منها كي يظفر بها زوجة، طامعاً في ثقافتها ووظيفتها وغنى أسرتها، ولكنها تكتشف خداعه فتتخلى عنه.

لقد حاولت زهرة اختراق البنسيون واتخاذه مكاناً للخلاص من الفقر والجهل ومكاناً لتحقيق الذات وتأكيدها، ولكنه كان مكاناً للعدوان عليها وسلبها عفتها.

ولعل أخطر نظرة إلى زهرة في البنسيون هي نظرة ماريانا إليها، وقد وصفها عامر وجدي فقال عنها: "إنها على استعداد دائماً لحمايتها أو استغلالها"، (ص79).

-3-

ويحمل البنسيون في الواقع عبق الماضي والطابع الغربي، ويبدو معتماً رطباً مطلاً على البحر،وهومكان مغلق، متعدد الغرف، وغالباً ما يلتقي النزلاء في المدخل، يسهرون فيه ليستمعوا إلى المذياع.

ويبدو عامر وجدي أكثر النزلاء رضى عن البنسيون، وهو يصفه من الخارج، فيقول عنه: "العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يحلل جنباته النخيل وأشجار البلح، ثم يمتد طرف قصي حيث تفرقع في المواسم بنادق الصيد"(ص7-8).

ونظرة عامر وجدي نظرة كلية شاملة، تدل على رؤية داخلية، تسقط من الذات على المبنى، أكثر مما ترى في المبنى من عناصر.

ثم يصف عامر وجدي البنسيون من الداخل فيقول عنه:

"لا تقل حجرتي في شيء عن الحجرات المطلة على البحر، مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم. لا يعيبها شيء إلا أن جوها يسبح في مغيب دائم لأنها تطل على منور كبير يتسلق على جدرانه سلم الخدم حيث تهز القطط ويتناجى العاملون. وزرت الحجرات كلها، الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية، في كلّ اقمت صيفاً أو أكثر في زمن مضى، ورغم اختفاء المرايا القديمة والسجاجيد الفاخرة والقناديل المفضضة والقنابير البلورية فما زالت مسحة أرستقراطية باهتة تعلق بالجدران المورقة والأسقف العالية الموشاة بصور الملائكة"(ص12).

ونظرة عامر وجدي إلى المكان نظرة أليفة، تستغرق عناصره وتفاصيله، وتتعاطف معه، وتحنّ فيه ألفة الماضي، وتحن إليه، وتجد فيه مسحة الجمال، ولا تنظر إليه من زاوية المنفعة بخلاف سائر الشخصيات التي لا تنظر إلى المكان إلا من زاوية محدودة، ولا ترى إلا بعض عناصره،ولا تراها إلا من خلال المنفعة.

يقول منصور باهي عن غرفته:

:"تفقدت قطع الأثاث ثم قرّ عزمي على شراء مكتبة صغيرة للكتب، أما الترابيزة المستديرة القائمة بين صوان الملابس والشيزلونج فصالحة للكتابة". (ص143).

ويصف حسني علام حجرته أول دخوله إليها وزهرة تفرش السرير، فيقول: "حجرة مقبولة بنفسجية الجدران، هاهو البحر يترامى في زرقة صافية حتى الأفق، ونسائم الخريف تلاعب الستائر، وفي السماء قطعان مبعثرة من السحائب، التفت نحو الفلاحة، وهي تفرش السرير بالملاءات والأغطية، جسمها قوي، رشيق، مفصل المحاسن، وإن صدق ظني فهي لم تحبل، ولم تجهض بعد، على أي حال من المستحسن أن أتأنى حتى أحيط بأسرار المكان"، (ص90-91).

وهي نظرة تفحصية، غايتها الامتلاك، والأخذ، وليس التعاطف، وهي نظرة ذاتية، خاصة.

-4-

وأكثر المواضع تميزاً في البنسيون هو المدخل، حيث يلتقي النزلاء، فيسهرون، وهو مدخل مفتوح على الداخل، يقع فيه باب البنسيون، حيث له شراعة، وفي المدخل مقاعد ومذياع وخزانة وتمثال العذراء، وغالباً ما تقعد تحته ماريانا، إلى جوار المذياع، حيث يسهر الجميع في ليلة الخميس الأول من كل شهر لسماع حفلة أم كلثوم، وعلى الجدران صورة الزوج الأول لماريانا، وصورة الزوج الثاني.

يقول عامر وجدي في وصف المدخل:

"جلست على الفوتيل مرتدياً الروب، استسلمت ماريانا إلى مسند الكنبة الأبنوس تحت تمثال العذراء، وانبعثت من المحطة الافرنجية موسيقى راقصة"، (ص14).

أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تاريخها، هناك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير في البدلة العسكرية زوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير، الذي قتل في ثورة 1919 وفي الجدار المقابل وفوق المكتبة صورة أمها العجوز، كانت مدرسة، على مرمى البصر في الصالة فيما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية، أفلس ذات يوم فانتحر"، (ص18).

وهذا الوصف المدقق لا يبطئ السرد في الرواية، بل يمدها بعمق تاريخي، ويزودها بمعلومات لا غنى عنها، وبصورة موجزة.

وفي هذا المكان تتعرف الشخصيات كلها بعضها إلى بعض. يقول عامر وجدي:

"كنت أجلس في المدخل، ولا أحد معي في البنسيون عندما دق الجرس، فتحت الشراعة، على طريقة المدام، فرأيت أمامي وجهاً انشرح لمرآه صدري. ومن النظرة الأولى انشرح له صدري، وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء، أصيلة الملامح مؤثرة جداً بنظرة عينيها الحلوة المترقبة"(ص35).

ولعل أقل ما تعتمد عليه الرواية هو وصف المكان، وحينما تلجأ إليه، إنما تقدم معلومات، وتمهد لدخول شخصية، أو التعرف إليها، وهو في الحالات كلها وصف موجز جداً ومكثف، وهووصف غير محايد، يمتزج دائماً بالأحاسيس والمشاعر والإسقاط الذاتي.

-5-

وتعج الرواية بألفاظ أعجمية كثيرة، ولاسيما ما يتعلق بالبنسيون نفسه، من أركان وأثاث وأجزاء، وهي ألفاظ توحي بالجو الغربي والمناخ الأعجمي وتثير الإحساس بالغربة، والدهشة، ومن تلك الألفاظ على سبيل المثال: بنسيون- كنبة- فتابير- راديو- نجفة- بارفان- صالة- كروسان- ديكولتيه- مرمطون- سفرجي- أباجورة- خواجاية.

ومثل هذه الألفاظ تدهش القارئ وتصدم حسه وذوقه، ويبدو أنها مقصودة، ليشعر القارئ بغرابة الجو الذي تعيش فيه الشخصيات.

ثم تنتشر الألفاظ الأعجمية لتغطي جوانب أخرى، من أسماء محلات ومراقص ومطاعم وسيارات وأطعمة وأشربة، عندما يتعلق الأمر بما هو خارج البنسيون.

-6-

وتتسع الدائرة، خارج بنسيون ميرامار، لتشمل الإسكندرية، بما فيها من رصيف يشغله محمود أبو العباس بائع الصحف والمجلات، ومقر الإذاعة الذي يعمل فيه منصور باهي، والمطاعم والمحلات وأماكن السهر والمراقص والغانيات والقوادات والشوارع التي يرتادها معظم أبطال الرواية ولاسيما بيوت الدعارة التي يرتادها حسني علام خاصة. وهي مواضع تمثل الاسكندرية التي تنظر إليها كل شخصية من وجهة نظرها الخاصة.

وأبرز ما يثير الاهتمام هو اختلاف الزاوية التي يرى من خلالها المكان وتعدد زوايا الرؤية، وهي بالطبع رؤية نفسية في المقام الأول، ومرجع هذا الاختلاف. وتعدّده إلى الشخصيات وتعاملها جميعاً مع مكانٍ واحدٍ، ولكنه تعاملٌ متنوع ومختلف.

وأوضح مايكون ذلك في نظرة عامر وجدي ونظرة سرحان البحيري، والأول شيخ عجوز طاعن في السن وفدي قديم يحمل مشاعر الحب والاحتضان لبنسيون ميرامار وماريانا ويحمل بين جوانحه الماضي والحاضر والمستقبل، والثاني فلاح قادم من الريف كان في أيام الدراسة الأولى وفدياً ولكنه سرعان ما انتسب إلى الاتحاد الاشتراكي وترك الريف وقدم إلى الاسكندرية ليعمل وكيل حسابات شركة الاسكندرية للغزل ويعد نفسه ممثل الثورة (ص 224)، ولكنه انتهازي يرغب في الوصول إلى المرأة والمال والمنصب ويتآمر مع المراقب في شركة الغزل على تهريب سيارة غزل من المعمل لبيعها في السوق السوداء.

الأول: ينظر إلى الاسكندرية نظرة كلية شاملة، والثاني: لا يراها إلا من خلال زاوية ضيقة محدودة، الأول: يرى الاسكندرية ويحتويها بقلبه وتمثل له الماضي كله، والثاني لا يراها إلا من خلال المأكولات المعروضة في محل يوناني يعرض المأكولات الأجنبية.

يقول عامر وجدي عن الاسكندرية:

"الاسكندرية أخيراً. الاسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع"(ص7). الاسكندرية بالنسبة إليه" ليس كمثلها شيء"، (ص17).

على حين لا يرى سرحان البحيري الاسكندرية إلا من خلال محل يوناني لبيع الأطعمة، اسمه هاي لايف، وهو من خلاله يرى زهرة بل يرى ذاته، فيقول:

"هاي لايفن معرض أشكال وألوان، مثير للشغف، شغف البطون والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحريفة والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة، الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات. لذلك تتوقف قدماي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية وهواء الخريف ينفحني بدسامته الجنسية، وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة، طوبى للأرض التي غذت وجنتيك ونهديك"، (ص203 - 204).

سرحان البحيري ينطلق من زاوية محدودة ضيقة، هي الطعام والشراب، ويعبر عن رغبة واحدة، هي الجنس، ولذلك لا يرى من زهرة سوى وجنتيها ونهديها، وكل شيء عنده يفوح برائحة الجنس، ليلبي حاجة وحيدة لديه، حاجة الجسد والذات الفردية، ولا يفكر بالآخر، ولا بما هو عام، بل يرى شيئاً من ذلك.

أما الاسكندرية بالنسبة إلى حسني علام فهي مراح لنزواته، حيث ينطلق بسيارته انطلاقة مجنونة، يجوب بها الشوارع بسرعة كبيرة، يلتقط العاهرات من هنا وهناك، وهو عابث ضائع، لا يلوي على شيء.

يتحدث حسني علام إلى نفسه، فيقول:

"السيارة تطير فوق أرض الشوارع السنجابية، المصابيح وأشجار الكافور تركض في الاتجاه المضاد، السرعة الإنسيابية تنعش القلب فتنفض عنه الخمول والملال، ويزمر الهواء ويرعش الأغصان فتتشتت في انتشارات جنونية.. من قايتباي إلى أبي قير، من بحري حتى السيوف، البطن والأطراف، وكل أرض ممهدة أهيم فوقها بسيارتي"(ص112).

إن سيارة حسني علام هي وسيلة للحركة، ولكنها حركةعابثة لاهية ضائعة، لا تحقق شيئاً، وبذلك يسخر حسني علام وسائل الحضارة للضياع، بل للدمار.

وتغدو السيارة بعد ذلك بالنسبة إليه مكاناً خاصاً يمارس فيه الجنس،وهو المجال الوحيد الذي يتحرك فيه، يقول:

"وخطر لي أن أقوم بجولة استكشافية في مراكز الإشعاع الأصيلة، زرت قوادة قديمة بالشاطبي فجاءتني بفتاة مقبولة للصبوح وتناولت الغداء عند قوادة ثانية باسبورتنج فأمدتني بامرأة أرمينية فوق المتوسط. أما قوادة سيدي جابر فأهدت إلي فتاة رائعة من أم إيطالية وأب سوري فأصررت على دعوتها إلى سيارتي،حذرتني من الغيوم المنذرة بالمطر، فقلت لها إني أتمنى أن يهطل المطر وفي الطريق الزراعي إلى أبي قير هطل المطروأختفي البشر، فأحكمت إغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقي الذي لا نهاية له، وقد ذعرت الجميلة وقالت إن هذا جنون"(ص112).

إن حسني علام كثير الحركة، واسع المجال، يمتد به الفعل إلى مساحات واسعة في الإسكندرية ، ولكنها حركة ضياع، وأفعال عبث ولهو ومجون، وبذلك يبدو المكان محض مجال لتبديد وقته وقوته وضياعه.

وخلافه يظهر عامر وجدي الميال إلى التأمل الذي لا يكاد يغادر البنسيون يقرأ فيه ويفكر.

أما زهرة فلا تكاد تعرف من الاسكندرية شيئاً، وكل ما تعرفه هو محل بيع الأطعمة والخمور والبنسيون، بالإضافة إلى قريتها التي هربت منها، ولعل المفارقة تظهر في اختراقها محل البقالة هاي لايف بزيها الريفي لتشتري أفخر أنواع الخمور (ص 45)، مما يؤكد اغترابها في الاسكندرية وضياعها.

ويتنقل سرحان البحيري في الاسكندرية، من مكان إلى مكان خارج البنسيون. فهو في البدء كان مستأجراً شقة لعشيقته صفية بركات، وقد عاشرها سنة ونصف السنة، وهو يستقبل في بيته بعض عشاقها،

كما يعلم بأنها تتعاطى العهر، بل إنها تعلمه بذلك (ص212)، ثم إنه سرعان ما يضيق بها ذرعاً، ولا سيما

عندما يرى زهرة، ولأجلها يلجأ إلى البنسيون.

ولكن سرعان ما يتخلى عنها، بعد أن ينال منها وطره، ويتعلق بمدرّستها علية، ويزورها في بيت أسرتها، طمعاً في الزواج منها.

وهو في أثناء ذلك يتردد على المطاعم والمراقص والملاهي، ولاسيما مطعم الجنفوار أوكافيه دي لابيه حيث يلتقي شريكه المهندس علي بكير، وهما يخططان معاً لتهريب سيارة غزل من شركة غزل الاسكندرية ليبيعها في السوق السوداء.

إن الاسكندرية بالنسبة إلى سرحان البحيري هي موضعان اثنان، شقة لامرأة، ينالها أو يفكر في الزواج منها طمعاً بوظيفتها وما لها وأسرتها، ومطعم يحوك فيهي مؤامراته لسرقة الشركة نفسها التي يعمل فيها. وحين ينكشف أمره، في الحالتين يقدم على الانتحار.

ومنصور باهي يرى في الاسكندرية سجناً (ص139)، وهو يغادرها كل أسبوع مرة، ليمضي إلى القاهرة، حيث يلتقي عشيقته درية، وهي زوجة صديقه فوزي، الذي خانه ورمى به في السجن، والذي يخونه أيضاً في زوجته، ولذلك هو هارب إلى الاسكندرية، وملتجئ إلى بنسيون ميرامار.

والقاهرة بالنسبة إلى منصور باهي امتداد وراء الاسكندرية، هي مكان حريته، أو بالأحرى هي مكان ممارسته الخيانة، لصديقه، ومع زوجة صديقه.

ولذلك فهو يحب القاهرة، ويرتاح إلى بيت درية، ويأنس به، ولكن عندما تخبره بأن زوجها قد طلقها وهو في السجن ومنحها حريتها يتملص من المسؤولية، وتكون الفاجعة عندما يدخل مكتبه في مقر الإذاعة في الاسكندرية فيجد درية في انتظاره جاءت تطالبه بالزواج، عندئذٍ يتخلى عنها ويطردها.

وبذلك تغدو الاسكندرية حقيقة سجناً لا يطاق، ولا يشم فيها سوى رائحة العفن، فيقول:"العفن يجري مع الهواء، ولعله يصدر أصلاً عن ذاتي أنا"، (ص140).

وبذلك تكون الاسكندرية أماكن للخيانة والغدر والضياع، في شوارعها يجوب حسني علام بسيارته، ومن ملاهيها يلتقط العاهرات، وفي بيوتها يمارس حسني علام العهر، وفي البنسيون يعتدي سرحان البحيري على زهرة، وفي مطاعمها ومقاهيها يحوك المؤامرات لسرقة المعمل الذي هو وكيل الحسابات فيه، وفيها ينهض البنسيون المكان الذي يوفر لكل أولئك المأوى والملجأ.

وإذا كان محمود أبو العباس لم يدخل بنسيون ميرامار، وإذا كان لا يتجول في شوارع الاسكندرية، بل يظل ملازماً الرصيف يبيع عليه المجلات والصحف، وكأن الرصيف وحده هو عالمه، فإنه هو نفسه يمارس ما يمارسه الآخرون، إذ سرعان ما ينتقل من الرصيف إلى مطعم بانيوني، وقد اشتراه، وحسني علام يشكك في المورد الذي ساعده على شراء ذلك المطعم.

وإذن فمعظم الشخصيات تتخذ من المكان، ولاسيما الاسكندرية، وسيلة لتحقيق مآربها الخاصة بطرق غير شريفة.

وليست ماريانا أقل من الآخرين انتهاكاً للإسكندرية، وهي القابعة في ركن البنسيون، لا تكاد تغادره

إلا لماماً، ولعلها وهي لا تكاد تفعل شيئاً الأكثر خطورة في نظرتها إلى الاسكندرية نفسها.

ماريانا ترى الاسكندرية من منظور تاريخي مختلف كلياً، فتعد نفسها الصانعة للاسكندرية، والبانية

لها، والمؤسسة وهي تدرك ما آلت إليه، فتقول، (ص17).

- لم تعد كما كانت على أيامنا، الزبالة ترى الآن في طرقاتها.

ويعلق عامر وجدي:

- عزيزتي، كان لابد أن تعود إلى أهلها.

وترد عليه بحدّة:

- ولكننا نحن الذين خلقناها.

وهكذا يبدو وجود ماريانا صاحبة البنسيون ومديرة له ومديرة، أشبه بوجود المستعمر المدبر والمدير لشؤون المستعمرة، كما تبدو نظرتها إلى الاسكندرية مطابقة لنظرة المستعمر الذي يرى أنه حضّر البلد الذي استعمره.

ويؤكد ذلك كله نقمة ماريانا على ثورة 1919، التي سلبتها زوجها وحبيبها الأول والأخير، كما يؤكد ذلك ثانية نقمتها على ثورة 1952 التي سلبتها ثروتها.

-7-

وهكذا يظهر المكان في الرواية محدوداًوثابتاً، وهو بنسيون ميرامار ومن حوله الاسكندرية، وهو مكان محدود، ولكن الشخصيات أغنته، وأثرت فيه، بما فيها من تنوع وتعدد وتعاقب.

وبذلك فالرواية تقوم على وحدة المكان، وثباته، وهو البنسيون، وعلى تعاقب الأجيال، وتعددها، وتتمثل في عامر وجدي وطلبة مرزوق وحسني علام ومنصور باهي وسرحان البحيري.

ويبدو واضحاً أن تأثير الزمان أقوى من تأثير المكان. فالأجيال تتعاقب، وتسير من النزاهة والبراءة، إلى الخيانة والغدر، ويبدو تأثيرها في المكان أكثر من تأثير المكان فيها، فالبيوت في الاسكندرية تتحول إلى أماكن لممارسة البغاء والدعارة والعهر، والمقاهي تتحول إلى أماكن لممارسة الخيانة والغدر وحوك المؤامرات.

والبنسيون نفسه، على الرغم من ثباته كمكان، يتحول من منزل يضم زوجين إلى "نزل للسادة يعمل به طاه ومرمطون وسفرجي وغسالة وخادمان"، (ص26)، ثم ينقلب إلى نزل لا أحد فيه سوى خادمة واحدة هي زهرة، وسرعان ماينقلب ثانية إلى مكان للاعتداء عليها وسلبها عفتها، وإلى مكان للنزاع والخصومة بسببها بين حسني علام ومنصور باهي.

-8-

إن كل شيء يسير نحو الأردأ، وتبدو الأحداث كلها غير معقولة، حتى إن حسني علام نفسه ليقول: "نحن نعيش الأيام التي تسبق مباشرة يوم القيامة"، (ص232). وهي ليست محض نبوءة بالانهيار والسقوط، وإنما هي دلالة أيضاً على واقع فسد فيه كل شيء، ولذلك تقول زهرة محتجة: "جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لا يؤمنون بأن الله موجود"(ص237).

وإذا دل قول زهرة في براءتها على شيء، فإنما يدل على غياب القيم والمثل والأخلاق، وانطلاق الأفراد نحو مآربهم الخاصة.

لقد تحولت الاسكندرية إلى حفرة الجحيم العميقة، كل شيء يغوص فيها نحو الأسفل، نحو الأردأ، أو الأسوأ، بكل المعاني والمفاهيم والقيم، بما في ذلك قيم الدين والوطن والشرف.

إن هذا الخراب المكاني هو دليل خراب زماني، هو دليل انجراف نحو ماهو أخطر.

-9-

ولكي يبقى ثمة سؤال، لماذا البنسيون.؟ ولماذا ماريانا؟ ولماذا الاسكندرية؟

هل الاسكندرية في الرواية هي الامتداد المكاني والزماني للاحتلال اليوناني أو الروماني لمصر؟ وهل يدل على ذلك أسماء محلات العهر والرقص ودور الغواية المنتشرة في الاسكندرية؟ وكلها أسماء أعجمية، هل يؤكد ذلك كله وجود بنسيون ميرامار، الذي لا يكاد يوفر إلا الملجأ لكل ضائع أو خائب أو خائن أومتهتك؟ هل يؤكد ذلك وجود ماريانا نفسها مديرة للبنسيون ومديرة لأموره، ومتخذة من زهرة خادمة لها؟ هل هي علاقة استغلال أو حماية من الغرب لمصر ترمز لها علاقة ماريانا بزهرة؟

يقول عامر وجدي عن العجوز قاصداً زهرة:

"إنها كما تعلم على استعداد دائماً لحمايتها أو لاستغلالها"(ص79).

فهل زهرة هي مصر؟ وهل العجوز هي الاستعمار القديم؟ وواضح بعد ذلك المقصود بالاستغلال والحماية.

-10-

أسئلة كثيرة، تثيرها ميرامار، الاسكندرية، المكان، وتصعب الإجابة عنها، لأن الرواية تمتلك قوة الحياة وصخبها، ولأنه من الممكن قراءتها بعيداً عن الرمز، بل هي قوية جداً وصاخبة بالحياة، ومن الصعب تحويلها إلى رموز.

ولكن يبقى ثمة مفتاح، يحمله عامر وجدي، الشخصية التي تبدأ بها الرواية وبها تنتهي.

عامر وجدي يمتلك نظرة كلية شاملة، كما يملك رؤيةحانية واعية، وهو يفهم العجوز حقيقة، ولا ينصاع لها، كما انصاع لها في النهاية طلبة مرزوق، فحاول ممارسة الحب معها، فخاب كلاهما.

لقد ظل عامر وجدي في منجى من الزلة والسقوط، وظل محافظاً على وعيه وفهمه، كما ظل محافظاً على وطنيته ونقائه.

هل عامر وجدي، هو الحارس الأمين على زهرة ومصر والحافظ لسرها والراعي لمستقبلها؟ وهو الذي يهمس لزهرة فيقول لها في الختام (ص279).

- ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لايصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود.

هل عامر وجدي هو الأرض والتاريخ، فهو دائماً عامر لا ينهار ولا يسقط، وهو دائماً حامل للحب والوجد الذي لا يغيره الزمان؟

-11-

ولكن ثمة سؤال أيضاً، لماذا الجيل القديم وحده، متمثلاً في عامر وجدي، هو الحامل لروح النضال والنزاهة والسمو والبراءة والممثل للوجدان والتاريخ والحضارة والإسلام، ولماذا الجيل الجديد، متمثلاً في سرحان البحيري وحسني علام ومحمود أبو العباس هو وحده الراكض وراء المال، بأي طريقة الساعي وراء الجنس بأي شكل، وهو في معظمه الخائن الفاسد الضائع؟

إن القضية لا تتعلق بالأجيال، ولا بتفضيل جيل على جيل، إنما تتعلق بمراحل تمر بها البشرية، وتتعلق بجوهر الإنسان، وهي مراحل متنوعة، متغيرة، قد يطرأ فيها الفساد على كل شيء، في مرحلة ما ولكن يبقى بعد ذلك جوهر الإنسان، وهو في جوهره نقي، ولكنه يحتاج إلى الخبرة والمعرفة، فيكتوي بنار التجربة، وتحترق أجنحته، ولكنه لا يموت، وإنما يكتسب المعرفة، وسرعان مايمر الزمان،

وتمضي تلك المرحلة، لتأتي بعدها مرحلة أخرى، يمكن أن يكون فيها النهوض.

وهذا ما أكده عامر وجدي حينما قال لزهرة:

"ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود"(ص279).

فلقد ضاعت مرحلة، ولكن لم يضع العمر، ومرّ زمن، ولكن لم يمرّ الزمن كله، ولذلك، فمن الممكن الإفادة من الوقت الذي مضى، للوقت الذي سيأتي.

-12-

ولئن دل هذا كله على شيء، فإنه يدل على أن القيمة الأولى هي للإنسان، بما يفعله في الزمان، لأن الإنسان هو الأصل والجوهر، ولكن لابد لهذا الإنسان من الخبرة والمعرفة، الخبرة يكتسبها الإنسان مما يعيشه في عمره من تجارب ومايعاني من أمور، والمعرفة يتلقاها من الأجيال السابقة.

وهنا تظهر زهرة في الختام مطلة على المستقبل، متجاوزة كل مامرت به من مراحل، وقد اكتسبت خبرة مما عاشته، ويقف إلى جوارها عامر وجدي، لا لأنه رمز للجيل القديم، بل لأنه رمز للمعرفة المتوارثة، والمتراكمة عبر الأجيال. فهو يؤكد لها أن العمر لم يضع سدى، وأن بإمكانها أن تستفيد من تجربتها لتعرف الصحيح من خلال معرفتها الفاسد.

وإذا كانت زهرة قد احتجت مرة فقالت: إن "جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لا يؤمنون بأن الله موجود"(ص 237)، فها هو ذا عامر وجدي يقف إلى جوارها في الختام ليقول لها إن الله موجود.

وهو يؤكد لها ذلك بمواقفه كلها طوال الرواية وبموقفه منها في الختام، إذ ينقل إليها الثقة بالذات، والتفاؤل بالمستقبل، ويعلمها معنى الإنسان، كما يؤكد ذلك ثانية حين يخلو إلى نفسه، فيتلو آيات من القرآن الكريم، (ص 279)، منها قوله تعالى: "الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان".

د.أحمد زياد محبّك

□□

قراءات... قراءات... قراءات



مدخل: يلجأ بعض الروائيين إلى إهداء ومقدمة يمهدون بهما الدخول لعالم رواياتهم؛ لعل فيهما كشفاً لمضمون الرواية، وإنارة لحقائقها ودلالاتها، التي هي هاجس الروائي وهدفه الأول. وهذا ما يجعل المتلقي يضع في حسبانه ذلك الهدف وتلك الحقائق.

ووليد مدفعي من هؤلاء الروائيين.. إذ وجدناه يمهد لروايته (شجرة الرحمن) [1] بمقدمة وإهداء. فنقرأ من جملة ما أعلن عنه في المقدمة بأنها رواية أدبية موثقة، تحكي قصة إسلام جزر "المهل" على يدي أبي البركات البربري المغربي بتصرف؛ وهي جزر "الواق الواق" في الحكايات المروية، وهي جزر "لكديف" وجزر "ملديف" في التسميات الجغرافية الحديثة. كما نقرأ في مقدمته بأنها ليست رواية أدبية فحسب، وإنما هي رواية، تسعى لإحياء ألفاظ اللغة العربية. كما ذكر أنه رغم تقيده بشروط كتابة الرواية الجيدة، لكنه تجاوز الشكل ليقدم للقارئ "سيمفونية عربية إسلامية متكاملة". ثم لخص قصة إسلام الجزيرة التي بدأت بأم الفتاة التي كانت ستقدم قرباناً في العادات الوثنية، ثم أسلمت الفتاة "نورا" وأمها "فاطمة"، فالسلطان "شنورازه" وصار اسمه "أحمد شنورازه".

كما قرأنا في المقدمة بأن الرواية تثبت أهمية الكنعانيين في علوم الجغرافية، وتثبت أيضاً: "أن العرب حلوا لغز جزيرة الواق الواق التي كانت الروايات تدعي ارتحالها في المحيط الهندي وبحر العرب، وبينوا أسباب هذه الرؤية المغالطة للواقع، وعينوا مكانها".

ثم جاء الإهداء ببضعة أسطر.. فهو "إلى أرواح البحارة والتجار العرب الذين هلكوا في سبيل كشف مواطن ظهور الإنسان القديم، واهتموا بتحضيره وتعريفه على الله والقيم".

وهكذا فقد حدد لنا الروائي وليد مدفعي مضمون روايته وما تحتويه من معلومات وأحداث عن إسلام تلك الجزيرة وموقعها الجغرافي، ثم شكلها الفني بتلك السيمفونية التي نسمع من خلالها تآلق الترتيل القرآني الرباني" وأنغام النثر الشعري الإنساني.

ولهذا فإننا حين دخلنا عالم الرواية كان في ذهننا ذاك المضمون وهذا الفن، استكملتهما الرواية بجزأين، كل جزء فصوله خمسة.

أبطال وأهداف: وجدنا أن هذه الرواية ترسم رحلة تجارية بحرية إسلامية، شخوصها، ربان السفينة "طرفة" ومعاونوه وصحبه: "زيد وأحمد وحماد وسالم" والتاجر الشامي "واصل" والشاب الخليجي "زهر عويس". ثم المرافق الشيخ الداعية "أبو البركات" المغربي.

فضلاً عن شخصيات أخرى وجدناها في الجزيرة، كالأم "فاطمة" وابنها "سابو"، وابنتها "نورا"، وسلطان الجزيرة "شنورازه"

---

[1] منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق- 1996م ط1 (272ص).

وغيرهم.

وكانت بداية الرحلة من "دبي"، متجهة إلى الحجاز فمصر ففلسطين، بهدف نقل الأطعمة المفضلة على موائد الصائمين إلى تلك المناطق. وقد تغير الاتجاه؛ لأن السفينة وركابها فقدوه، وتاهوا وسط البحر، لذلك تغير الهدف، وتحول إلى صراع واحتدام مع البحر وهيجانه وأمواجه ولصوصه.. لينتهي الأبطال إلى أرض اليابسة من جزر الواق الواق. حيث ستحقق الرواية هدفها الأساسي، وهو الرسالة الإسلامية، التي ستتم على يد الداعية أبي البركات.. وذلك بنشر تعاليم الإسلام في دنيا من الجهالة والوثنية. وإن كان طيلة المغامرة البحرية لا يفتأ يردد ويذكر التجليات الربانية والإسلامية أمام الركاب، ويلوه برسالته المتمثلة بشجرة الرحمن التي يزرعها أينما كان، وفي أي أرض يحل.. ولا بد لها من أن تخضر أوراقها، وتتنامى في سيقانها وفروعها، وتتغلغل جذورها في نفوس العباد:

"شجرة الرحمن نبتة رائعة أزرعها في أرض جديدة وأتعهدها بالرعاية لتكبر.. ومتى كبرت أشعر بالراحة، وتملأ السعادة قلبي.. فلا يهمني أن أعود أنئذ إلى بلدي، بل سأحرص على مجاورتي للشجرة" ص18.

احتدام وصراع: وجدنا ثمة أشكالاً للاحتدام والصراع في أحداث الرواية ومجراها.. فقد تعددت وتنوعت، ولكن يظل محورها ومحركها الأول هو أبو البركات، الذي لا يحيد عن مبادئه وأفكاره ومواقفه الإسلامية حيال العقبات والمناسبات والمواقف التي تطرأ على مجرى الرحلة، وتهدد أهداف الركاب ومصالحهم.

فالربان طرفة ومعاونوه يقودون السفينة بهدف الوصول إلى شاطئ الأمان، ونهاية المطاف المحدد من قبل التاجر الشامي، صاحب البضاعة، والذي تهمه تجارته ووصول الأطعمة الغذائية إلى تلك البلاد الإسلامية قبل حلول شهر رمضان. ولكنهم في مواجهة مع أخطارهم ومخاوفهم وقلقهم.. من هياج البحر وسطو اللصوص ومطاردة السفينة..

وإذا كانت القوة الجسدية هي العنصر البارز في ذلك الاحتدام، فإنها لا تستقيم وتنتصر إلا بتدخل القوة الروحية والإيمانية التي يزرعها خطاب أبي البركات في نفوس الركب، لأنه يستمد العزم والأمل والإيمان من نصوص القرآن الكريم الماثلة في آفاق وجدانه. وهذا يجعله في صراع مع ركبه دوماً حتى النصر، بعد اقتناع بأفكاره ورؤاه.

كما يقع صراع جديد بعد انجلاء تلك الصعاب، واحتدام آخر مع جبهة وثنية، واختلاف في مجابهتها، ولكن النصر يظل حليف أبي البركات، الذي يمثل الحق والجهاد الإسلامي، الذي أقرته الشريعة الإسلامية، ولهج بها لسانه نصوصاً قرآنية، وترجمها إيماناً وعملاً واندفاعاً فنصراً.. مما يجعل الطرف الثاني، والمتمثل بالربان طرفة، وبعض أعوانه، ينقادون لمواقف أبي البركات ورؤاه الدينية والروحية.

ولقد كانت شخصية "زهير عويس" مثلاً تتأرجح بين متعة المغامرة البطولية -التي دفعه إليها والده في هذه المرحلة -ومتعة المغامرة الروحية التي استقاها من صراع القوتين كلتيهما: القوة البدينة والبطولية التي يمثلها طرفة، والقوة الروحية الدينية التي يمثلها أبو البركات.. ولهذا صار فارساً بطلاً مغواراً مجاهداً.

ولم يتحقق النصر الإسلامي إلا بعد سلسلة من التطاحن بين الخير والشر والحق والباطل.

وقد أفلح الروائي وليد مدفعي في إبراز فكرة ذلك التطاحن، أو الصراع، من حين لآخر، وربما كان يرى أن السلطة والحكم في بحور الظلم والشيطان قضية أزلية، وتجري في كل الأزمان والأديان، وفي كل مكان، قديماً وحديثاً، واستطاع أن يجعلها قضية ذات رموز مشرقة وساطعة في الضمير الإنساني المعاصر.. ولا يبرز ذلك الإشراق ويجسده غير الاتصال بالله سبحانه وتعالى، خالق العباد وممتحنهم وهم يحتدمون مع الأبالسة والشياطين الذين تزيّوا بثياب البشر وجلودهم. وكان أبو البركات، في موقفه الديني الصحيح، يجسد أشكال الاحتدام بين النظام الوثني في الجزيرة ونظام الدين الإسلامي الجديد. فضلاً عن ذلك الصراع القائم المستجد، إثر إشراق نور الإسلام على الجزيرة، بين السلطة الحاكمة وشياطين الوثنية المسيطرة.. لذلك برزت لنا، خلال الاحتدام، قوة الشيطان وسيادتها على السلطان.

الفن الروائي: وإن الشكل الفني الذي اعتمد عليه الروائي وليد مدفعي، وتوّج به طريقته الأسلوبية هو ذلك التمازج النصّي بين لغة القرآن الرباني، والنثر الشعري الإنساني. بحيث كنا نرى هذا التمازج يتوالى باستمرار إثر الشكل الفني الروائي التقليدي، القائم على الوصف والسرد والحوار، فيتألق النص القرآني على لسان أبي البركات غالباً، كلما سنح مقام الحال والموقف المتأزم في أحداث الرواية.. وكذلك الأمر نفسه مع النص النثري الشعري، ولكن على ألسنة الآخرين من شخوص الرواية أجمعين، وبلا استثناء، وباستبطان داخلي تهمس به أعماقهم، وتنبض به جوارحهم.. ليجيء أيضاً معبراً عن حال أولئك الأبطال من هموم وأحلام وآمال [2]. وجاءت تلك النصوص كلها تفصح عن موقف فردي وذاتي، مشحون بالحلم والرمز والصورة من خلال الغوص في أعماق النفس الإنسانية، ليكشف دلالة أو إيحاءً، مجسّماً فيه ذلك الموقف الدرامي.. وهو مضمّخ بأريج الحب والصفاء والحنان والأمل.. ومتوقّد بالجرأة والشجاعة والفداء تارة، ومصبوغ بوهج الغضب وسياط الأهوال وفحيح الخوف ودبيب التعب تارة أخرى.

وهذا التأرجح بين تلك المفارقات الوجدانية والنفسية، يتفق وينسجم مع شخصيات الرواية وتكوينها النفسي، وبعدها الفطري، كما أصبحت تلك النصوص، وبخاصة القرآنية، مرآة للاشتباك بين الحق والباطل، والخير والشر. وقد أحسن الروائي وليد مدفعي توظيفها في مواقعها السليمة ومواقفها الصحيحة، وأحداثها الكبرى.. فأنطقها بما تختلج به النفوس والقلوب.. لتصحح الخطأ، وتقود إلى جادة الصواب والأمان.

وكثيراً ما تتقدم النصوص القرآنية النصوص النثرية الشعرية، للتعبير عن مواقف درامية محتدمة.. وخصوصاً إذا انطلقت من الشخصية المحورية الأولى، صاحب شجرة الرحمن، حين يستحيل الهاجس الذاتي من النص النثري الشعري إلى سبحات دينية من الخطاب العلوي المشفوع بالدعاء والاتصال برب العالمين. كهذا الهاجس الدعائي:

"أجلّك يا ربي..! /أضأت الكون بشمس وكوكب.. فانهزم الظلام/ زيّنت الإنسان بقلب ووجدان، فانهزم الشيطان/ أعبدك يا إلهي..! وأستشعر متعة الإيمان في البذل/ كما يستمتع عاشق بخفقان قلبه عند رؤية المحبوب/ أصلي لك يا خالقي!.. وأستشعر الشقاء بإعلاء كلمتك، شراباً طهوراً يسكر أعصابي/ أنا ماضٍ لقتال الأبالسة من أجل قيمك../ أحبك يا ربي! خلّصت الروح في العالم السرمدي". ص127.

كما أن النص القرآني يشرق بلسان أبي البركات عقب جدل وحوار يلخّص صورة التطاحن والاحتدام مع الوثنية ومعابدهم

---

[2] بلغت النصوص القرآنية والنثرية الشعرية أربعة وسبعين نصاً: ستة وأربعون قرآنياً، وثمانية وعشرون نصاً نثرياً.

الشيطانية. ولهذا فإن لغة الخطاب والحوار بين شخوص الرواية هي التي تثير الأجواء والأحداث.. فتجيء رافداً آخر لفن الوصف والسرد والحكاية.

فها هو ذا مثلاً "طرفة" يقول لبعض معاونيه وصحبه "زيد" و "سالم":

"سأشرح لكم. كنا زهر وأنا وأبو البركات ثلاثة رجال.. هاجمنا المعبد، ودخلنا.. وأبدنا خدم المعبد وحراسه، ودمرنا النفق خلف المذبح.. وأخذنا أسيراً انضم إلينا.. وها هو معنا الآن" -وأشار طرفة بإصبعه إلى "أونا" الذي كان يقف قرب زهر وأشار أيضاً إلى "ابن لومبا" وقال- :"وهذا هو باتوشا ابن كبير وزراء المملكة، الذي أسلم مع أبيه، وانضم ليقاتل معنا سفينة العفاريت". ص225.

وإن هذا الخطاب الذي يبرز الحدث بحكايته، يتبعه استفسار من المخاطب -بفتح الطاء- تثيره إجابة جديدة. والمستفسر هنا مثلاً "زيد" يسأل طرفة حول كلامه وخطابه السابق: "ألم يظهر لكم عفريت من عفاريت جزر الواق الواق، فيصعقكم بنظرة أو بإشارة؟!". وتكون الإجابة المنيرة للشيخ أبي البركات: "سمعنا أصواتاً في المعبد من وسواس الشيطان ومكره، فاستعذنا بالله.. وكبّرنا، فزال عنا الوسواس الخناس، ثم ظهر خدمه وحراسه، فقاتلناهم، وأمدنا الرحمن ببأس من عنده ونصرنا على الطاغوت.. هذا تفصيل ما جرى في بيت الأصنام".

وقد يستوجب الوضع الرهيب، والموقف الصعب، رأياً سديداً، وتحركاً مجدياً.. ولا يتم ذلك إلا من الأخذ بمبدأ الشورى. لذلك وجدنا طرفة، وهو يحاول أن يقود المعركة، يشاور صحبه في الرأي، ويبدأ كلامه بالقول: "لن أرغم أحداً منكم على قتال سفينة العفاريت، سأحسم النقاش بالتصويت، وليختر كل واحد منكم سبيله". ثم توجّه بالسؤال إلى زهر: "أنقاتل يا زهر سفينة الأبالسة أم جنود السلطان؟". وكانت أكثر الأجوبة هي مقاتلة سفينة الأبالسة.. بينما كانت إجابة أبي البركات تنطق بالنص القرآني الذي يكشف المداجين والمتلوثين، ويبين الموقف الصحيح الذي يرضاه الله ويحبه في مثل هذا الحال:

"أجاب أبو البركات: [بسم الله الرحمن الرحيم (يا أيها الذين آمنوا لِمَ تقولون ما لا تفعلون. كبر مقتاً عند الله أن تقولوا ما لاتفعلون. إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفاً كأنهم بنيان مرصوص) صدق الله العظيم]. ثم يعرض الشيخ، بعد حوار مستمر، قوله لزيد يوضح فيه الرأي الأصوب، عسى أن يلتقي عليه سائر الصحب. فيقول: "زيداً أيها الأخ الكريم! عانينا الشدائد معاً، وبقينا سالمين. لم لا نقصر قتالنا على معركة واحدة مع سفينة العفاريت، ونحن بكامل قوانا؟! فإذا كتب النصر لنا لم نعد بحاجة إلى قتال جنود السلطان، لأنهم سينضمون إلينا".

ويستمر الحوار مغنياً سير الأحداث وتطورها، ومفصحاً عن مواقف شخوصها، حتى لو كانوا من أهل الجزيرة وسلطانها، وشياطين الوثنية، والأبالسة، نرى في الحوار الدائر بين السلطان "شنو رازه" وكبير وزرائه "لومبا" ساعة الخطر الذي داهمهم الغزو الإسلامي الجديد وفكره المنير، نموذجاً للحرب الدائرة بين الحكم آنذاك و الدين..

نسمع مثلاً "لومبا" يقول لسلطانه: "مع جزيل الشكر لإرادتكم السامية في الجزر يا مبّجل فإن سيادتكم منقوصة بوجود البدخانة وزيارة سفينة العفاريت. كنتم يا مبجل في مركز السلطة كلقب، ولكني لم أركم مرة في مركز السيادة كسلطان.. بل كان نفوذ البدخانة أقوى من نفوذكم في كل الجزر، وكنتم تتجاهلون

الشهداء من سكان الجزر الذين كانوا يتصدون للعفاريت".

دروس دينية ولغوية وعلمية: تعلمنا رواية "شجرة الرحمن" دروساً في الدين واللغة وعلوم الجغرافية والفلك.

لقد كانت فكرة الرؤية الأساسية هي إسلام جزر الواق الواق، وطريقة إسلامها.. لذلك كثرت فيها المواقف الدينية، سواء ما سبقت إسلام الجزيرة، أو ما وردت بعدها. فقبل الإسلام بلور أبو البركات فكراً ورؤى ومواقف ساعة الشدة التي كانت تصيب ركب السفينة في مغامراتهم البحرية.. وغالباً ما كان يجسدها بنصوص قرآنية متوالية، أو بدروس دينية تعليمية عن أداء الصلاة رغم تلك الشدة، وصيام رمضان رغم التعب والعطش. وخلال إسلام أهل الجزيرة كان الشيخ أبو البركات داعية في الفقه والعبادات على شكل مناظرة في مجالس السلطان، وعلى شكل دروس دينية علمية داخل قصر الأم فاطمة وابنتها وذويها. مما قوّى الروابط الوجدانية والعاطفية والدينية بين طرفة وفاطمة، وزهر ونوراء، وأبي البركات وسلطنة الجزيرة.

أما الدروس العلمية التي تعلّمنا إياها الرواية. فقد جاءت على لسان طرفة، وعلى شكل معلومات فلكية وجغرافية ورحلية. كقوله: "تحديد موقعنا سهل في حال الصحو، بوجود إسطرلاب دقيق الصنع، يقيس مواقع النجوم، ويعين لنا المكان والزمان، ويعين لنا خطوط الطول والعرض ويساعدنا على قياس سمت الشمس ومكان برجها. ونحن غادرنا خليج المؤمنين عند دخول الشمس السنبلة قرب الاستواء الخريفي، وهو أول موعد هياج بحر فارس، وسيظل هائجاً إلى أن تصير الشمس في الحوت.. وأشد ما يكون بحر الهند هياجاً عند الاستواء الربيعي". ص45.

وثمة معلومات أخرى جغرافية، كان طرفة يذكرها في مطالعها من الكتب والمخطوطات التي ألفت قبل ولادته، أو حين كان طفلاً، كما يذكر علماء الجغرافية الذين سافروا معه مراراً إلى أقاصي الدنيا في بحر الهند. وقد تمتد يده، وهو يقود مركبه، لتخرج "الرهمانيات" التي تصور البحار والجبال والسهول والخلجان. وكان له ولع بجمعها، لأنها تساعده على معرفة الوقت والموقع الجغرافي، ومعرفة أوقات الصلاة. هذا فضلاً عن بعض الوثائق التي ترسم خرائط الرحلات، وتقدر قيمتها وثمنها.. والمعلومات التاريخية التي تسجل لنا حقائق عن شعوب المناطق التي تكون مسرحاً لرحلات طرفة وقصصهم التي "تتراوح بين المبالغات الوهمية والخبر الموثق"، وخصوصاً شعوب الفينقيين ومراكبهم.

أما إحياء ألفاظ اللغة العربية، فقد شرح لنا بعضها في مقدمته، والبعض الآخر وردت في سياق الرواية دون شرح لها، لدرجة أن منها ما كان غير مفهوم. على أن الشرح السياقي يتم لمفردات الأطعمة والمأكولات والألبسة، والجوالق التي هي كثيرة الأنواع ومن بضاعة التاجر الشامي.

وظلت العلوم الدينية، التي يدعو إليها أبو بركات، ترافق العلوم الجغرافية التي يبثها طرفة طيلة مسير الرحلة. فكانت آثار تلك العلوم، نظرية وعملية، عميقة في نفوس متلقيها.

وأخيراً، تتجلى روعة الرواية، في تحليل هواجس الأبطال وخواطرهم وأحلامهم.. وهم أمام أهوال الرحلة ومفاجآتها. فكان هاجس كل بطل قصيدة نثرية، ناطقة بواقع الحال، ومكللة بالرؤى الإسلامية والمتألقة بالنصوص القرآنية.

□□ محمود ردّاوي

متابعات... متابعات... متابعات

يتابع الأديب ميخائيل عيد اكتشافاته الفريدة وجولاته المتأنية المتعمقة في رياض الأدب البلغاري قراءة وتحليلاً ومقارنة وترجمة، ويرفد المكتبة العربية بمختارات مهمة من الشعر والنثر البلغاريين وقد أفاد من دراسته في هذا البلد الصديق لسورية وللعرب جميعاً، فأتقن اللغة البلغارية، وأفاد من موهبته الشعرية ليحسن نقل أفكار الشعراء وصورهم بأمانة، ويعوض ما تضيعه الترجمة من رواء الشعر وحرارته ودلالاته.

وقد أصدرت له وزارة الثقافة العام الماضي ترجمة لكتاب "الفانوس السحري" الذي يعد مرجعاً مهماً في الفن التشكيلي ويقع الكتاب في 600 صفحة، ومؤلفه هو بوغوميل رأينوف. وصدرت هذا العام عن الوزارة أيضاً ترجمة من طراز جديد لكتاب "الأدب البلغاري المعاصر، شيء من التاريخ ونصوص شعرية" لميخائيل عيد، نقلها عن البلغارية، وضم الكتاب مقدمة أحاطت بأبرز محطات الأدب البلغاري قديمه وحديثه، تقع في اثنتين وخمسين صفحة، موثقة بأهم المراجع، أطل فيها ميخائيل عيد على دوحة الأدب البلغاري وأبرز أعلامه ومراحل تطوره، وضم القسم الثاني من الكتاب قصائد مختارة لعدد من الشعراء المعاصرين البلغار، وقدم لنا باقة غنية متنوعة الألوان، محاولاً أن يذكرنا بتلك الطريقة البارعة التي درجت عليها سلسلة "روائع المسرح العالمي" في مصر وسلسلة "من المسرح العالمي" الكويتية، إذ نقلتا المسرحيات المترجمة عبر تقديم متخصص ومراجعة متقنة.

محطات

وسنتوقف عند المقدمة التي كتبها ميخائيل عيد وعرّفنا من خلالها على معالم الأدب البلغاري ومصادره، مستعيداً تاريخ الأبجدية السلافية التي وضعها الأخوان كيريل وميتودي في القرن التاسع الميلادي، ومتتبعاً حقبة الثقافة الدينية ورموزها، منتقلاً إلى عهد النهضة البلغارية على يد الكاهن بايسي خلندارسكي في القرن الثامن عشر ومعاصره سوفروني فراتشانسكي (1739- 1813).

وانطلقت خطوات الأدب البلغاري المعاصر إثر التخلص من الاحتلال العثماني البغيض، وأبرز أعلام القرن التاسع عشر الشاعر الشهيد خريستو بوتيف (1848- 1876)، فقد تحولت قصائده إلى أغنيات يرددها البلغاريون جميعاً، ويرقصون على إيقاعاتها العذبة.

ومن قصيدة "وطنّي" المترجمة في الكتاب نختار هذا المقطع:

وطنّي هو، يبذل الروح للعلم والحرية.
لا روحه هو -أيها الإخوة- بل روح الشعب
إنه رجل طيب القلب لا يترك الفقراء
لكنه لا يطعمكم يا إخوتي
بل أنتم تطعمونه بعملكم
كل شيء عنده يساوي المال
ومن أجل المال
يأكل لحومكم، وماذا في وسعه؟ (ص 54-55)

ويمثل إيفان فازوف شجرة عميقة الجذور في الأدب البلغاري، فقد كتب الشعر والرواية والمسرحية والمقالة، وقورن تأثيره على اللغة البلغارية بتأثير شكسبير على الانكليزية، وإن اكتفى فازوف بدور المراقب المسجل لأحداث عصره، فقد استطاعت بساطته وعفويته أن تجعله شاعر العصور كلها، وترجمت مسرحياته وقصصه إلى العربية ومنها مسرحية "لوار في المنفى" وقصة "الجد برتسو يرى".

ومن قصائده نقتطف هذه المقاطع:

شتاء: الثلج يتساقط في باحة الدار
والربيع في نفسي
أين أنت يا حبيبتي
فأنا أكتب اسمك على زجاج النافذة المتجمدة (ص 59)

عينان: أي ألم غريب
حين لا تكونين قربي
يبرح بي الشوق إلى عينيك
ففيهما شموس، تنير ظلام حياتي (ص 60)

وتأثر الأدب البلغاري بعد زوال الحكم العثماني بالثقافة الألمانية والفرنسية والروسية نتيجة الهيمنة الغربية الاقتصادية والثقافية، وأبرز أعلام هذه الفترة بيو يافروف وبنتشو سلافيكوف، إذ تأثرا بأغاني الشعب وحكاياته، ومزجاها بثقافة عالمية واسعة.

كان يافروف شاعراً مجدداً، وطور شعره بما يستجيب لروح العصر، بعيداً عن التنظيرات الفارغة، وكتب المسرحية والسيرة الذاتية، بينما حرص سلافيكوف على الوعي الذاتي والكمال التعبيري، ودافع عن استقلال المبدع.

ومن قصائد بيو يافروف هذه المقاطع:

عرّافة: روحي أسيرة مذعنة/ أسرتها روحك -أسيرة-
روحي في عينين هادئتين

روحي تستعطفك مطأطئة
هي تستعطف -وأنا أنظر إليك- مضى قرن
روحك العرافة تصمت ص 64

خاتم له ياقوتة:
تنثر روحي الجمان عليك
وستكونين وردة، وأكون شهر أيار
وسنشتعل في حلمنا
ونجد خاتمة مثل دخان في السماء ص 66

ومن شعر سلافيكوف هذا المقطع:

الفجر: هم اليوم هنا، وغداً يعلم الله
أين ستسند رؤوسهم
فعدم مبالاة المتشردين
يصنع درباً عالمياً سهلاً ص 74

ووقف الأستاذ عيد عند "علمين مرموقين" في القصة البلغارية هما: ديمتر ستويا نوف 1877- 1949. المعروف باسمه المستعار إيلين بيلين ويوردان يوفكوف 1880- 1937. وضع بيلين وأبدع قصصاً وحكايات ساخرة، وأعاد صياغة الحكايات الشعرية بأسلوبه العفوي البسيط، وكتب يوفكوف قصصاً ومسرحيات أظهر فيها أهمية القيم الإنسانية كالصدق والحب والرحمة، منها قصة "أغنية العجلات" ومسرحية "ألبينا".

وغدً بيلين ويوفكوف سيدي النثر البلغاري المعاصر.

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت أسماء جديدة في سماء الأدب البلغاري استعرض المترجم عدداً منها أمثال ستويانوف ورايتوف لكنه لم يتوقف عندها لأنه في عجلة من أمره يلاحق بشبكته قصائد الشعراء، وتوقف عند الشاعر الشهيد خريستو سميرنتسكي الذي مزج في قصائده السخرية بالحب والأمل، ففي قصيدة "قاطع الأحجار الصغير"

نلمح تعانق هذه المشاعر، يقول:

قبعة زرقاء قاتمة وقميص حائل اللون
جسارة تتوقد في النظرات
دم قرمزي على الوجنة المكشوطة
يسيل في خيط رفيع
- هيه أيها الرفيق ماذا حسمت بالمطرقة؟
بهذا الضجيج والشرر
- أنا سأشق طريقاً هنا يا صديقي
طريقاً جديدة في هذه الصخور الشامخة! ص 76

ولمع في المرحلة نفسها اسم إلزافيتا باغريانا شاعرة الحب والجمال، وشاعرة المرأة، التي تعشق الطيران كفراشة. وتمتاز بأناقة العبارة ورحابة الخيال.

ومن أشعارها نقتطف هذا المقطع من قصيدة "أيامي":

طيري مفرحة أو محزنة، فارغة أو ممتلئة
فأنا لن أحصيك

يا أيامي على هذه الأرض
أنت حمائم رمادية أو بيضاء
أفلتت من يدي، وطارت إلى مدى غير نهائي
وكأنها تسعى إلى هدفها الأسمى ص 83

كما لمع اسم الشاعر المجدد غيو ميليف الذي مال إلى الرمزية، ثم تطورت تجربته وكشف نفاق الفاشيين بأشعاره ومسرحياته فقتلوه.

وفي الثلاثينات من هذا القرن احتدم الصراع السياسي والاجتماعي وتابع الأدب البلغاري تطوره على يد أدباء كبار مثل القاص أنجل كادالبتشف والشاعر نيقولا فابتساروف والشاعر الغنائي نيقولا فورنا دجبيف والروائي غيورجي كارسلافوف الذي اهتم بإيقاظ الإنسان الريفي.

والشاعر الرافض للحرب وبشاعات الواقع خريستو رادبفسكي، والشاعر الغنائي لامار، والشاعر الثائر ملادين إيسايف، والشاعر والقاص الذي كتب حكايات حلوة للأطفال تشودومير، والكاتبة دورا غابي التي كتبت للأطفال واليافعين القصص والقصائد. والقاص ديمتر تالف الذي كتب المسرحية والرواية التاريخية. ومن أعماله: أجراس بريسبان -واسمع أصواتكم.

ثم لمعت أسماء كبيرة تركت بصمات واضحة على مسيرة الأدب البلغاري أمثال إيميليان ستانف صاحب التعبير اللفظي الدقيق والشخصيات الشعبية البائسة والعالم المتعدد الوجوه، ومن أعماله: أيام العمل والأعياد -سارق الدراقات.

ومع صدور رواية "تبغ" لديمتر ديموف، انضم كاتب مجدد وساخر إلى القافلة الطويلة، فقد رسم في أعماله مصائر الناس وطباعهم.

وبرز بافل فجينوف الروائي الواقعي المتأثر بالتحليل النفسي، كما لمع اسم الناقد ايفريم كارانفيلوف صاحب "أبطال وطباع"، والشاعر فيلسين خانتشف صاحب مجموعة "قصائد على أغلفة الطلقات" الذي خلد الطفولة والقيم الإنسانية النبيلة، وكتب مسرحيات "الذهب" و "الخبز المسموم".

أجيال تتواصل وتتجدد

إن تقسيم الحركة الأدبية في بلد معين إلى حقب أو وضع الأدباء في مراحل أو أجيال أمر صعب.

نظراً لتداخل المراحل، لكن التوقف عند أبرز الأعلام يعطي فكرة، وبضيء مرحلة، ومن هؤلاء بوغوميل رايئوف الشاعر والفنان التشكيلي وكاتب الحكايات والقصص القصيرة والكتب النقدية. ومن أعماله القصصية: "الإنسان في الرواية -ومساء ماطر ومن كتبه النقدية "الفانوس السحري".

ومن يجهل شاعر الغابة في النثر البلغاري نيقولاي خايتوف الذي اكتشف التناغم بين الإنسان والطبيعة، وأعاد كتابة سير الأبطال الجبليين ومن أعماله "نهاية الأغنية" و "عالم مرقش" و "أزمنة الرجال" ومن مسرحياته "زورق في الغابة" و "دروب".

وتمثل حقبة الأربعينات تحولاً مهماً في الأدب البلغاري، ففي منتصفها تحررت بلغاريا من الفاشية، وشغل الأدباء بموضوعات السلام والصداقة، ومن أبرز أعلام هذه الحقبة ليدا ميليفا التي كتبت حكايات ممتعة للأطفال، والكاتب الساخر فاسيل تسونيف الذي دافع عن قيم الإنسان ومثله العليا، وجورجي جاغاروف الصحفي والشاعر والكاتب المسرحي، ومن مجموعاته الشعرية "في لحظات الصمت" ومن مسرحياته "المدعي العام".

ومن أعلام هذه الحقبة الشاعرة بلاغا ديمتروفا المجددة والمحبة للبحث والمشاركة الدائمة في اللقاءات الدولية والتضامنية دفاعاً عن حقوق الشعوب وهي صديقة باغرايانا ومتأثرة بها، وقد كتبت قصائد حب جميلة وعالجت مسائلها بعمق وعادت إلى الطفولة ببراعة وطورت شعر المرأة في بلادها.

ويمكن وضع يوردان راديتشكوف في المكانة نفسها بين أعلام النثر البلغاري فهو القاص والمسرحي المتميز ومن أعماله مسرحية "محاولة طيران".

وتطول القائمة لتشمل الشاعرة والصحفية والمخرجة المسرحية ليليانا ستيفا نوفا، وهي كاتبة للأطفال أيضاً، ومن أعمالها "لا ترحل أيها النهر".

ومن الشعراء أيضاً هناك فلاديمير باشف (1935- 1967)، وقد كتب وترجم العديد من المسرحيات والأغنيات. والشاعر ليوبوومير ليفتشيف والشاعر داميان دامیانوف، والشاعر يوردان ميليف، وهم جميعاً معروفون بحماستهم المتقدة وشعرهم الدافئ.

ويكتشف الأستاذ ميخائيل عيد أن الغابة تتسع، وقائمة الأعلام تطول، فيتوقف عن ذكر السير مكتفياً بالأسماء تاركاً لنا حرية البحث والاختيار، متوقفاً بدهشة عند كتاب قصص الأطفال المدهشين، ومنهم أنا ستاس باقوف وإميل كورالوف وكيريل أبو ستولوف ورادوي كيروف، ولم تتسع المقدمة على مساحتها للتعرف على أهم كتاب المسرح البلغاري.

مختارات شعرية

تضمن القسم الثاني من الكتاب قصائد مختارة تمثل مراحل تطور الشعر البلغاري أوردنا مقتطفات من بعضها أثناء الحديث عن أصحابها. وهذه طائفة من المقاطع المختارة:

* نيقولا فورناد جبيف (1903- 1968)

عرس

أنا ماض في طريقي لأدعوكم إلى العرس

أنتم يا أهلي الموتى وآبائي البعاد
أين أنتم؟ لا أدري، لكن فلتنظروا
إلى الأرض مبتهجة ترفل
بأثواب الزهر بعد الليالي السود ص 92

*ملادن إيسايف

سعادة

أن تعيش، أن تكون، أن تبدع
في أيام القلق والصخب هذه
وأن تحس دمك يتقد في عصرنا المشتعل
فثمة سعادة في هذا المصير ص 100

* فيسلين خانتشيف (1919- 1966)

قصائد في أغلفة الطلقات

المعذرة أيتها الأخت الغابة، أيتها الملاذ الجيد
إننا نسير عبر دخانك المتموج، كي ننتقم لك
صرّت بوابة، وقفزت امرأة ضئيلة من نسائنا
قبلت جباهنا، وصارت تروح وتجيء
وهي تهمس -ونحن لا نعرفها- "يا أبنائي الأعزاء"
لا، لا تثقلنا الطلقات
ولا الدرب الذي لا ينتهي في الوحل
فأنت قمين من أجل هذه الكلمات
بأن تسير حتى آخر الكون! ص118
* بلاغا ديمتروفا
قيم
أبقى باباً يطرق، أمام الأيام الصاخبة المتقلبة
ونافذة استضافت الغروب، واللانهاية بين أربعة جدران
ولن تكفيني الأبدية كلها، لأن أتجرع عذوبة الأفكار الحرة المطمئنة
أمام الدوار الذي يتقلقل في العالم ص126

* أورلين أورلينوف

أسئلة

ما البحر؟ ما الأمواج؟
إذا لم يكن ثمة نظر محدق إلى الأبعاد
إذا لم يكن ثمة أحد ينتظر بحب
عودة البحار من إبحاره الطويل
إذا لم يكن ثمة إيمان وخوف وعذاب
ما البحر؟ ما الأمواج؟
إذا لم يكن ثمة شاطئ، وإنسان على الشاطئ؟ ص162

* داميان بيروف داميانوف:

نوافذ

في المطر، في الغبار، في الأيام المضاءة وفي القهر
أرنو وأتوق إليها، حتى تحولت إلى نافذة
أيها الناس
حين أضطجع في برودة العتمة الأبدية
ضعوا فوقي نافذة. بدلاً من الصليب أو النجمة ص188

*فلاديمير باشف:

أمام المقطورة

عسير فراق الأم دائماً
ها هي ذي تقف أمامي صامتة
السماء تمطر، وتنزلق الدموع
وتمتزج بالمطر فوق الوجنتين
وحتى في هذه الساعة الأخيرة
تريد أن توهمني بأنها لا تبكي
وأنها لا ترى كيف أبكي ص 199

لقد أحسن الأستاذ ميخائيل عيد تعريفنا بمحطات الأدب البلغاري، وجال بنا في رياضه، وأغنى المكتبة العربية بتجربة جديدة، مضيفاً بذلك شمعة مضيئة إلى كتبه العديدة المؤلفة أو المترجمة التي تقارب سني عمره، وقدم مثلاً طيباً في الترجمة الأمينة .وحسن التقديم ودقة التوثيق، ومكننا من أن نطل على آداب شعب صديق مر مثلنا بمحن كثيرة، واجتاز بعضها، وهو يتطور ويتقدم جاعلاً من الأدب والثقافة سياجاً يحميه من البلبلة التي اجتاحت العالم.

لقد طغت على الأدب البلغاري المعاصر بأجناسه المختلفة ألوان المحنة وأثقال الحروب، وشحنت قصائد معظم الشعراء بألم عميق، لكن الأدب استطاع أن يوقظ الأمل ويوحد الشعب من أجل التحرر ومواجهة الفاشية وبناء ما دمرته الحروب.

وكان كافياً أن يعرج الأستاذ عيد على أبرز شعراء كل مرحلة، في مقدمته المكثفة الجميلة، لكنه اختار -كعادته- الطريق الأصعب، وقدم رؤية بانورامية تكاد تكون شاملة لمراحل الأدب البلغاري وأعلامه البارزين، تاركاً للقارئ اختيار ما يروق له.

خليل البيطار

□□

متابعات... متابعات... متابعات



ضمّ العدد 347 من مجلة الموقف الأدبي لشهر آذار من عام 2000 للميلاد ثماني قصص سورية، لخمسة كتّاب وثلاث كاتبات، تتميّز جميعها بتجسيد الواقع العربي والمحلي، الذي تقبع في زواياه وجنباته مجموعة هموم يومية، وتطلعات عربية، لا تتجاوز إطار هذا الواقع إلى المدى الإنساني الأوسع إلاّ قليلاً مما نقرأه في نفثة امرأة، أو زفرة رجل.

1–قصة الدكتور أحمد زياد محبك (أبو العرفان):

هذه القصة ذات نكهةٍ خاصة جداً. نقرؤها مرةً. مرتين، ثلاثاً، تلفّنا في كل مرة حالةُ وجدٍ صوفية. تتلبّسنا، تكشف لنا حالات الضعف الإنساني تجاه المدينة المعاصرة، كما تكشف حالات القوة، حينما ترتفع الروح بالإنسان من ربقة الطين الأرضي، إلى مصافّ الملائكة في السماء.

أبو العرفان، رمزٌ كبير، عام وشامل لكل ما هو مطلق وجميل. والزوج والزوجة في القصة ليس لهما من الخصوصية شيء بقدر ما لهما من العمومية والشمول، والمدينة التي تضجّ بالحياة والتجارة تغفل عن القيم الروحية وتغفو عن الأشواق الإنسانية العليا، لتغدو المدينة رمزاً لمادية الحياة وجدليتها المريرة، وعلى الرغم من أنها تضج بالحركة، وتزدحم بالناس، فإنها حينما ينظر السارد إليها من خلف ستارةٍ، يراها "غارقةً في سبات عميق، تغط تحت سحابةٍ من غبارٍ ودخانٍ وسخام. الشمس لا تشرق عليها، وهي نائمة في حفرةٍ عميقةٍ. الجبالُ كالأسوار، تحيط بها من كل جانبٍ. أهلها لا يجيدون سوى الاتجار. يتاجرون بكل شيءٍ حتى الهواء".

والإنسان هو الآخر رمزٌ آخر، يتأرجح بين المادة والروح، يضيع بين المادي والمعنوي، ويتيه بين مجموعة القيم الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والروحية التي يتداخل بعضها ببعض، فتتمازج لينبثق من خلالها -بعد لأيٍ- بصيص أملٍ مشرق، يفسح المجال لظهور قيم الحق والخير والجمال، التي ما تلبث تأخذ أبعادها الصحيحة، متمثلة بالزوجين، المرأة والرجل، وأنّ ظهورها حقيقةٌ كونية متصلة بقيم الفطرة التي فطر الله الناس عليها، ليسير الإنسان على هدى وبصيرة، لا يعرفها إلاّ من حظي بدفقة الروح والحب والجمال التي تنفخ في الطين أو الصلصال.

والبحر أيضاً رمزٌ آخر من مجموعة الرموز التي تشكل بنية القصة، وهو رمزٌ للخير والنقاء والطهارة والصفاء، ولكنه مع الإنسان يغدو ملوّثاً "هذا هو البحر، وهذا هو الشط وهناك في العمق اليم.. البحر كله لكم والرمال، ولكن حاذروا الموج العالي.. والرمل الحار، لا تسيروا على الرمل الجاف. كونوا دائماً على الشط. فوق الرمل النديان، لا تسبحوا إلاّ في نور الشمس المتألق.."

إن البحر فضاء واسع، قسّمه القاص ثلاثة أقسام، وجعل لكل قسمٍ سمةً أسقط عليها جانباً مناسباً من رؤيته الإنسانية، ثم جعل مجموعة هذه الجوانب والرؤى في لوحةٍ فنية مدرّجة بالألوان المتدرجة من الفاتح وحتى الغامق بدءاً من الشفافية في الشاطئ الرملي، وانتهاء بالعتمة في أعماق اليم، وهذه اللوحة المرسومة بمهارة فنان حاذق يمكن أن نجد فيها صورةً حقيقية للإنسان في العديد من حالاته النفسية والروحية والاجتماعية.

تضعنا القصة في جوّ مادي حيناً، وأجواء صوفيةٍ روحية أحياناً أخرى. وتعيد إلى الأذهان قصة (الهبوط) هبوط (آدم وحواء) عليهما السلام من (الجنة) وقد تكرر لفظ الهبوط، وكانت التفاحة- هي الأخرى- موجودة، لتعيدنا إلى الموروث الديني: "اختطفت أنتِ تفاحة حمراء، وجريتِ بها نحو البحر، وعدوت -أنا- في إثركِ. دخلنا اليم معاً. تراشقنا بالماء. غمرنا الموج. ثم قضمناها معاً. هناك في عمق اليم والموج يغمرنا، ثم رمينا بقاياها على سطح البحر.." وتكتمل قصة الهبوط حين يعود إلى الموروث الشعبي، والديني، فيقف أمام لوحة (العري) حيث يجعل الذكر والأنثى يستتران (بأوراق الشجر، ويخصفان عليهما) مستفيداً من معطى الآية الكريمة (وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة)

إن القصة تنهل من الينبوع العذب، بأسلوب سردي يمزج بين لغتي الواقع والحلم، أما الواقع، فهو هذا العالم الذي يحيط بنا، متمثلاً بالأمكنة الصاخبة والبحر الملوّث، والمدينة التي تبدو "كضفادع نائمة في مستنقع. كثافة من دخان وغبار وقتام تغطيها. لا دماء من غير شك. لا هواء. أدرك أننا سنعيش هناك على الغبار والتراب والظلما".

وأما الحلم، فهو اللغة الشفافة المرسومة بالصور الرقيقة، والأجواء الشاعرية، وروحانية ذلك السائق الذي تحوّل من رجلٍ مادي النظرة إلى إنسانٍ وادع حالم جميل تفيض روحه بالحب والعذوبة، وإذا كانت المدينة تمثّل جوانب الإنسان المادية والاجتماعية الملوثة، وإذا كان البحر لا يحمّل غير نفاياتنا وبقايانا، فإن الحلم ينقلنا إلى (الجنة) المتخيلة والموعودة، التي تشبع الجانب الروحي والمعنوي في حياتنا، ما دمنا نتوق إلى الراحة والطمأنينة والأمان بعد العناء والتعب والعذاب.

لقد أكّد القاص على عالمٍ، أبعدَ من عالمنا المعيش، فيكرّر لفظ (الجنة) مستمداً صورها وظلالها من القرآن الكريم "لقد نزلنا من جنة المنتجع إلى جحيم الشقاء.. كنا إذا ما اشتهينا شيئاً وجدناه على الفور من غير أن نفكر فيه، بل حتى قبل أن نشتهيه" وهذا يعيد إلى الأذهان فحوى الآية الكريمة "ولكم فيها ما تشتهي أنفسكم، ولكم فيها ما تدّعون" وهذا الاتكاء على النص القرآني يبدو أشدّ وضوحاً في قول القاص: "زوجتي تشتهي لحم طير.." وهذا مستمد من الآية الكريمة "ولحم طيرٍ مما يشتهون" ثم يقول: "تمتد يدها إلى فاكهة هنا وفاكهة هناك.." وهذا يعيد إلى الذهن قوله تعالى: "إن أصحاب الجنة اليوم في شغلٍ فاكهون، هم وأزواجهم في ظلال على الأرائك متكئون. لهم فيها فاكهة ولهم فيها ما يدعون. سلامٌ قولاً من ربٍ رحيم".

إن الإشارات الفنية في القصة ترمز جميعها إلى نزعتي الخير والشر المتأصلتين في النفس البشرية، وقد استفادت القصة جيداً من النص القرآني، حين تناصت برمزية واضحة مع قصة (قابيل وهابيل) إذ دهس قاسم أخاه (هاتل) وواضحٌ مدى المدلول اللفظي بين (هابيل وهاتل) وبين (قابيل وقاسم) "حين نصل إلى المشفى نجد ولدنا هاتل قد فارق الحياة، داسه قاسم بسيارته، فقضى عليه ثم حمله إلى المشفى، وهو يندب ويبكي ويقول: هو أخي. ولكن أنا دسته بسيارتي" وتألقت ومضات القصة بلغتها الحلمية إذ حشدت لها مجموعةً من الصور المناسبة المظللة بأهداب الجمال والندى واللون: "السيارة تحلق بنا. ونحن نرف كجناحي فراشة، روحنا تضيء مثل أنداء الفجر، أيّ نعيم هذا؟ أيّ عطاء هذا؟ أيّ خير. أي جمال؟ كأننا عدنا إلى جنة المنتجع".

إن القصة مجموعة رموز وإشارات، ومجموعها يشكل لوحةً (بانورامية) مخيفةً في جانبها الواقعي المعتم، ومريحةً عذبةً في الجانب الإنساني الروحي، وقد نجحت الأطياف الحلمية في تظليل أحداثها وشخصياتها مما جعلها تبدو لوحة فنية توحي بما يُغذي النفس من نزعة الإيمان، بما لا تدركه الحواس مباشرة، وهي نزعة موشاة بألوان مبهجةٍ وممتعة.

2–قصة سامي حمزة (اليخت 999):

في هذه القصة يتابع سامي حمزة مسيرته القصصية التي اتسمت بلغة مكثفة تقترب كثيراً من لغة الشعر، مع أنها اتخذت من الواقع الراهن مسرحاً تتحرك عليه شخصياتها وتعرض على خشبته أحداثها، والقصّة بلغتها وفكرتها، أو بشكلها ومضمونها تعدّ وثيقة حية لواقعٍ مرّ، نتجرع كل يوم طعم مرارته اللاذع.

تعمل القصة على فضح شريحة اجتماعية من الرجال والنساء، ركبوا الموجة، وأجادوا أكل الأكتاف، وتصدّروا الواجهات الحيوية في المدينة، فلم يتورعوا عن القيام بأي نقيصةٍ لقاء حصولهم على المال والنساء تدفعهم إلى ذلك شهوتان عارمتان، هما شهوتا الجشع والجنس، لتتجلى أمام أبصارنا الحياة التي

نعيشها، على حقيقتها الواقعية، وليصدر الكاتب عن مفهومٍ اجتماعي وخلقي يدين فيه جميع الأطراف التي ساعدت على اختلال موازينه.

لقد اختلت القيم، حتى بات الرجل، وهو يركب الموجة، غير عابئ بأن يكون تاجراً جشعاً أو قواداً دنيئاً، ما دام هذا العمل أو ذاك يحقق له الدخل الوافر، ويضمن له امتلاك المرأة التي يشتهي.

ولم تكن المرأة في المجتمع المادي المتفسخ أفضل، مكانةً في السلم الاجتماعي والخلقي من الرجل، فالأمر سيان عندها أيضاً، إن كانت سلعة وجسداً، ما دامت تتمدد آخر الأمر على سرير، ممتلئة البطن، مشبعة الرغبة.

لقد كان سامي حمزة، على الرغم من شاعرية اللغة وتكثيفها، واضحاً جداً حين عمد إلى تصوير واقع اجتماعي يحتجّ عليه ويدينه، من دون أن يتعاطف معه، لأنه واقعٌ غريب عن إنساننا العربي، والذي يكاد يكون منقطعاً منبتاً عن جذوره، بعد أن تحول إلى مجتمع نفعي يتحكّم فيه التجار، ويتحوّل أناسه إلى بشرٍ عبثيين يقتنعون بعدم جدوى الحياة، بعيداً عن المادة والجنس.

إن انقطاع الإنسان العربي عن جذوره في مجتمع نفعي تجاري، تفككت أواصرُ أبنائه، هو ما دفع الكاتب للجهر بعدائه له من خلال اللغة التي حشد فيها مجموعة من الألفاظ والتعابير والآيات والأمثال إلى جانب استدعاء بعض الشخصيات التاريخية والأدبية، مثل: هارون الرشيد، نجيب محفوظ، أبولو، كولومبس، طروادة، وبعض الألفاظ والتعابير ذات الدلالات التي تغني المضمون، مثل، "يغمز قناتنا" ورواية الوباء لهاني الراهب، والعوامة في رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، وبعض الأمثال: "ما عرف نكهة فمهما غير أمها" و"معزى تغيّر نعجة.." وبعض الآيات القرآنية، "من شرّ حاسدٍ إذا حسد" وقوله "آناء الليل وأطراف النهار".

وإذا كانت المدينة قد تحوّلت كلها إلى سلعةٍ بيد التجار، وتحوّلت المرأة إلى جسدٍ في يد القوادين، فليس ثمة أجمل من تشبيه الكاتب لهذه المدينة، بأن ثقافتها غدت: "امرأة ترمّلت فطمع بها أصحاب نفوس قزمة" وأصحاب هذه النفوس المريضة -كما تقول سنية التي امتهن جسدها- هم الموجودون دائماً في "هذا المنصب، وتلك الإدارة، وهذه المناقصة، وهاتيك المقاولة، وما كان السيد وصحبه ليضنّوا على صاحبه حاجة، ما دام الأمر إملاء شاغر ليس إلاّ، والمنافع متبادلة بيسر، وقد حسبت ما جنيت خلال سنة، فلم أعد أحسد نجمات التعرّي، وفتيات الإعلان وهاأنذا آتيها للألفية الثالثة واثقة، وإن بتّ غير متأكدة أسناء أنا أم سنية؟!"

3–قصة حسين الكراد "قبر هشام"

من الملفت لنظر الباحث في القصة القصيرة العربية انصراف كثير من الكتاب في نهايات الألفية الثانية عن الموضوعات الوطنية والقومية إلى الموضوعات الاجتماعية والسياسية الداخلية والخلقية وتصوير الفساد الإداري والاجتماعي من رشوة وعهر وتفرقةٍ واختلال في منظومة القيم، وتغافل معظم هؤلاء الكتّاب عن الواقع العسكري الذي تعيشه في دول المواجهة والصراع اليومي مع العدو الصهيوني. في قصة قبر هشام التفاتة ذكية وبارعة باتجاه هذا الهمّ القومي واليومي حيث تتجلى في القصة روح الشباب المغامر وتوقه واندفاعه لاحتضان الوطن.

لقد كشف حسين الكراد عن العديد من المسائل الهامة من خلال حدث القصة البسيط المألوف، وزمنه المحدود حين اندفع بطل القصة مع بعض رفاقه إلى الجنوب للمشاركة في صد القوات الصهيونية التي بدأت تجتاح لبنان، وتمكن بفهمه العميق للروح الوطنية أولاً ولطبيعة الصراع ثانياً، ثم خبرته الواضحة بحيثيات حرب المقاومة، تمكن من صياغة قصة مترابطة السبك، أضفى عليها كثيراً من الجاذبية والتشويق على الرغم من صعوبة الموضوع الذي يمكن أن يجد مجاله الرحب في الرواية أكثر مما يجده في القصة القصيرة، وهنا يمكن القول إن خبرة الكاتب بوظيفة القصة الفنية من خلال الشكل والمضمون تنم عن إيماء فني قال فيه رولان بارت في الكتابة في درجة الصفر "إن الأديب يجب أن يومئ إلى شيء يختلف عن محتواه وعن شكله الشخصي، وهو حظيرته الخاصة وبه على الضبط يفرض نفسه بوصفه أدباً".

إن إسرائيل التي تجتاح أرضاً عربية ولا تقف في وجهها قوات اثنتين وعشرين دولة عربية مستقلة نجد فيه إيماءً مؤلماً باتجاه المقاومة الشعبية غير النظامية والإشارة إلى أمر مختلف عن محتواه حين ينخرط طلاب مدارس وجامعات في صفوف المقاومة، وهم يعلمون سلفاً بأنهم قد ينجحون في إعاقة تقدم الدبابات المعادية بأجسادهم الشابة، مع أنهم متيقنون جيداً أن الجسد الطري لا يمكن وحده أن يصدّ الحديد الحارق.

إن شخصية القصة الرئيسية بإيجابيتها وشعور كاتبها الوطني وبما تحمله من مشاعر عاطفية تعيد إلى الأذهان مقولة (الفعل قبل القول) الوطن قبل النفس في نداء أقرب إلى نداء زوربا اليوناني بطل كازنتزاكي وصيحته المشهورة في مواجهة زميله المثقف (عث الكتب) كما وصفه زوربا. ذلك النداء الذي جعل مثقف كازنتزاكي يحس بالقرف نحو الكتب، ويهب نفسه لنداء الحياة قائلاً: "ارتضيت لنفسي أنا الذي أحبّ الحياة كل هذا الحب أن أقضي أيامي بين الكتب والأوراق والمحابر. لقد ساعدني صاحبي في ذلك اليوم الذي افترقنا فيه على أن أرى الأمور أكثر وضوحاً إنه عرف الداء فأصبح من الميسور أن أجد الدواء، ولا بد أن كلماته قد تغلغلت في أعماق نفسي دون أن أشعر لأنني بدأت ألتمس الأعذار لترك كتبي وأوراقي والانغماس في حياة أحفل بالحركة والنشاط..." ومثله فعل حسين الكراد حين جعل بطل قصته يهجر حبه ويترك أهله وأولاده وقد شخص الداء وعرف الدواء، وهل هناك أسمى من فداء الوطن بالدم؟!

لقد عمد القاص إلى تطعيم قصته ببعض المأثورات لتخدم غرضه الفني والفكري، فهو عندما يستشهد بجزء الآية القرآنية "كنتم خير

أمة أخرجت للناس" فإنما ليذكر العرب بما كانوا عليه من وحدة وتجمّع وما آلوا إليه من فرقة وتشرذم، ويستعير من الفقه مصطلح (فرض عين) ليؤكد أن الجهاد واجب على كل عربي، المسؤول والمواطن العادي وحين يودّع دمشق وهو في طريقه إلى الجنوب يستعيد بيت أحمد شوقي في قصيدته القافية التي قالها في رثاء دمشق عندما ضربها الفرنسيون بالطائرات: "ودمع لا يكفكف يا دمشق" فإنه يستثير الحمية في النفوس، وعندما يتناص مع موقف طارق بن زياد حين أحرق السفن فإنه يعيد إلى الأذهان انتصار العرب وصبرهم في المعركة، وحين يأتي إلى مخزون الذاكرة الشعبية في قوله:

"يا الله عليك الستر يا رب يا رحمن

انصر جيوشاً لنا بالحرب والكيوان"

فإنما ليؤكد على دور الشعب في رجحان كفة المعركة، ولكنه مع كل ذلك يدين بصورةٍ غير مباشرة الحكومات العربية المتفرقة والتي تركت أمر التصدي للغزو العسكري الصهيوني إلى عناصر المقاومة

التي تحتاج إلى العدد والعدة ولم ينس الكاتب أن يهزأ بأولئك الذين يعتقدون بأن الدول الصديقة تقف إلى جانبنا "العالم التقدمي معنا ويساعدنا في صراعنا ضد الصهيونية والإمبريالية. عبارة أفرغت من محتواها لكثرة ما لاكتها الألسنة. نحن وحدنا والعالم كل العالم يتفرج".

إن هشام الذي استشهد ودفن في الجنوب، صار مكانُ قبره (نقطة علاّم) تُحمّل على الخرائط العسكرية ليغدو رمزاً من رموزنا الحية التي تحوّلها القصة إلى صرخةٍ مدوية تأتي أكلها لأنها على كل حال ليست صرخةً في واد.

4–قصة عدنان حبال (هاري هيروشيما):

ما قرأت قصةً لهذا الكاتب الفنان المثّل إلاّ وخطرت لي فكرة واحدة مؤداها أن قصص عدنان حبال يجب أن تُترجم إلى اللغات الأجنبية لسببين: الأول: أنها قصص تحكي عن القضية العربية وهمومها العامة.

والثاني: لأن معظم شخصياتها المعارضة من الأجانب الذين يمكن أن يكونوا مادةً حيةً تخدم قضيتنا في الصراع المستعر مع الصهيونية والإمبريالية.

المسألة التي يتناولها في هذه القصة وكل قصة -على الرغم من عدم تشابهها- تُسلّط الضوء على زاويةٍ حساسة من زوايا القضية العربية الأم ونظرة الآخرين الخاطئة إليها. والسياسة الأجنبية التي لا يهمها من قضيتنا العادلة سوى مصالحها الخاصة.

أما صدق الرؤية السياسية فلا تختلف كثيراً في قصص الكاتب عن بعضها، إذ نشرت له الموقف الأدبي -مثلاً- منذ أشهر معدودات، قصةً يتعرض فيها لمساءلةٍ مع امرأة يهودية في ألمانيا. كانت زميلة له في مرحلة الدراسة، ثم التقيا بعد سنين طويلة، وقد علم أنها هاجرت إلى فلسطين واكتسبت الجنسية الإسرائيلية، وتنتهي المشادة والمساءلة في قسم الشرطة، حيث تُدان المرأة، ويخرج -هو من القضية بريئاً، مما يُعطي انطباعاً عن طبيعة الصراع العربي الصهيوني، يساعد كثيراً في زلزلة الصورة التي يحتفظ بها الغرب للصهاينة، ويفيد في تصحيح وتوضيح الصورة المهزوزة للعرب في أنظار الغربيين.

في قصة هاري هيروشيما، نطالع جانباً من السيرة الذاتية التي لا يني الكاتب يذكرها كل مرةٍ، من أنه درس في ألمانيا، وأنه يعمل في التمثيل، ويوحي بأن معظم قصصه -هي- تجارب شخصية- وهذا مع القصة وليس ضدّها- فيلتقي في هذه القصة، وزوجته، مع صديقه السوري المهاجر نورس، وزوجته الأمريكية دوريس، في أحد فنادق دمشق الفخمة، وفي اللقاء، وجلسة الطعام يستعيد الاثنان ذكرياتهما، لكن المهم في هذه الذكريات أنهما من هواة جمع الطوابع، مما أدخلهما في نقاش ساخن حول الهواية، حدثت على إثره مشادة حامية، بين السارد الكاتب، وبين دوريس المرأة القبيحة ذات الخلق الاستعماري الفوقي.

يستغل الكاتب رؤيته طابعاً يحمل صورة الرئيس الأمريكي ترومان في ألبوم صور دوريس، كُتب تحته: "هذا هاري ترومان، رئيس الولايات المتحدة من عام 1945-1953 وهو بطل الحرية والديمقراطية في العالم الحرّ، ومحقق الانتصار على الفاشية الألمانية واليابانية" مما دفع الكاتب للتصدي لهذا التزوير الذي لا يُرضي غرور غير الأمريكيين، لأن ترومان "هو الذي أمر بإلقاء القنابل النووية على هيروشيما وناغازاكي، بعد أن دمّرت الغارات الجوية الأمريكية العشوائية معظم المدن، وقتلت مئات الألوف من السكان المدنيين في ألمانيا، وقصفت المنشآت الحضارية والكنائس والقصور التاريخية في الوقت الذي

كانت فيه الحرب قد انتهت، دون أن تشارك فيها الولايات المتحدة بقوات برية".

ينطلق الكاتب في قصصه، إلى نظرة إنسانية شمولية، يلجأ بعدها إلى التوثيق التاريخي، ولكنه لا يدع هذا التوثيق من دون الاستفادة من منعكساته على القضية العربية "إن قوات هاري ترومان لم تدخل ألمانيا إلاّ بعد أن حررتها تماماً من جيوش الحلفاء الأخرى على الأرض، ودخل الجيش الأحمر برلين، وإن الجنود الأمريكيين عاثوا في المدن والقرى الألمانية فساداً، ومارسوا جرائم السرقة والقتل والإذلال والقمع باسم الديمقراطية الأمريكية والعالم الحر، تماماً كما يفعل الجنود الإسرائيليون اليوم على أرض فلسطين ولبنان والجولان".

ومع أن السمة الغالبة على قصص الكاتب هي الاستفادة من تجربته الذاتية فإن السرد المباشر، يبدو مقبولاً لأنه يستطيع أن يُنسي القارئ بأسلوبه الدرامي المتصاعد، أنه في صدد التصدّي لموقف فكري تصعب معالجته في قصة قصيرة، من خلال رؤية فنية تعتمد على الوضوح دون الرمز، تخدم الكاتب في ذلك حبكة مدروسة، وعقدةٌ قصصية جيدة، حذق في صياغتها، فالمرأة الأمريكية التي تظهر عدوانيتها الصارخة، حين فقدت طابعها الذي يحمل صورة هاري ترومان، تتهم الكاتب بسرقته، وهي التي دفعت ثمنه خمسة آلاف دولار، وتنشب مشادةٌ حادةٌ بين المرأتين. الأولى التي تريد تفتيش الجيوب- تماماً كما يفعل المارينز وسواهم من أبناء جنسيتها- لاستعادة طابعها المسروق، والثانية زوجة السارد التي تدافع عن كرامة زوجها، وكرامة قومها، وحين تعمد دوريس للاتصال بالشرطة، يدخل النادل ويقدم طابع ترومان الذي وجده ملتصقاً بطبق الطعام، فتصاب صاحبته بالإحباط الذي لا ينقذها منه سوى الكاتب الذي يخرج من جيبه طابعاً مماثلاً كان قد اشتراه من (المسكية) في دمشق بخمس وعشرين ليرة سورية، ويقدمه بدلاً عن الطابع الذي أصابه التلف بسبب البلل ولزوجة الطعام.

إن قصص عدنان حبال تتميّز بواقعيةٍ جميلةٍ، واعتمادها على السرد المباشر والحوار المنطقي وما تنفرد به شخصياتها غير العادية،

والمتميزة بوعي سياسي وضعنا أمام كاتبٍ متمرسٍ استطاع أن يُظهر المفارقات الضدية لتتألق من خلالها القضية العربية بمضمونها الإنساني العادل.

5–قصة جلال خير بك (الشمطاء):

إذا كان تودوروف يقول إن الشخصيات القصصية -هي- شخصيات ورقية، فإنها في هذه القصة القصيرة، ليست ورقية فحسب، وإنما هي شخصيات ورقية فكرية، لجأ فيها الكاتب إلى طرح مضمون قصته عن طريق التخييل، وإدارة حوار طريف بين الشمطاء التي هي رمز لحقيقة كبيرة تتمثل -ربما- في الإمبريالية العالمية التي تطمع في الاستيلاء على العالم ووضع بصماتها عليه. ولغة القصة الفكرية- بدت سهلة مستساغة. استطاعت أن تنقل همّ الكاتب إلى قارئه بيسر، مبتعدة عن المباشرة، معتمدة على المونولوج الداخلي الذي عمل على توصيل الفكرة التي تؤكد على حقيقة الصراع بين الأمبريالية والإنسانية.. بين الحق والباطل، والخير والشر، من منظور قد يبتعد عن أسلوب القص ليدخل ميدان (النص) الذي يعبّر عن رؤية شاملة تستوعب القومي والإنساني، لكنها الشمطاء لا تيأس من سعيها الحثيث لنثر بذور الشقاء، دون أن تحسب حساباً للنوازع الخيّرة، وإن سنة البقاء في النهاية ستنتصر فيها الإرادة الإنسانية، ولأن الشخصية الورقية الفكرية (شمطاء) فهي لن تعمر طويلاً حسب سنة الله في خلقه.

6–قصة حنان درويش (حالة):

تثير هذه القصة عدة مسائل هامة منها:

أولاً: إن حنان درويش تمتلك زمام قصة (نسوية) جميلة، وأؤكد على (النسوية) التي أخرجها النقاد من معجم مصطلحاتهم، ورأوا أن إبداع المرأة الحديث، لا يشكل ظاهرة واضحة المعالم، يمكن الحديث عنها، لأن الإبداع في جملة محاولات متفرقة، لا تشكل أي اتساق عددي أو فكري.. وفقياً فإن الموضوعات التي تتطرق إليها الكاتبات، هي بعض الموضوعات الذكورية، والجرأة التي نجدها في بعض النصوص الأنثوية، هي جرأة حيادية لا تتناول مشاعر المرأة الحقيقية، والتي غالباً ما تكون مقموعة من قبل الذكر المتسلط... وأنثوية القصة، هنا في (حالة) تتجلى في دفق المشاعر العاطفية الخاصة جداً، والتي يعجز أبرع الكتاب الذكور عن الإتيان بمثلها روحاً وأحاسيس، ودقائق خلجات، ورهافة معاناة.

ثانياً: إن حنان درويش، بما تيسر لي من قراءة قصصها المنشورة، وجدتُ فيها كاتبةً منسية، وهذا يقودنا إلى موضوع مهم، حين نعلم أن السبب في هذا النسيان -هو- حركة النقد القصصي، التي تكاد تكون مشلولة في الوطن العربي بصورة عامة، وفي سورية بصورة خاصة، وانصراف النقاد إلى ركوب موجة الحداثة النقدية، وعملهم التبشيري المستميت لإدخال مصطلحات البنيوية والأسلوبية والتفكيكية وسواها من ألفاظ النقد المعاصر التي لا تحصى والتي ارتدّ أصحابها في أوربا عن بعضها، ولكننا ما زلنا هنا نصرّ على نقلها، ودسها في ثنايا أبحاثنا النقدية التنظيرية، علماً بأن النقد حسب هذه المناهج الجديدة، لم يثبت أقدامه على المساحة التطبيقية للنصوص العربية، وكان ذلك كله على حساب كتابنا الشباب.

إن حنان درويش كاتبة متمكنة من فن القصة القصيرة، وإذا كانت القصة الجيدة- هي- التي توجد الناقد الجيد، فقد توجّب على نقادنا الالتفات إلى قصص هذه الكاتبة، علماً بأن بعضاً من نقادنا عملوا -في فترة من الزمن- على (تلميع) بعض الأسماء الأنثوية بقصد التزلف والمحاباة، وتناسوا أسماء أخرى لا تقلّ عنها قيمةً فنية، ومن بينها اسم حنان درويش.

ثالثاً: إن عنوان القصة (حالة) يتطابق مع مضمون القصة تطابقاً فريداً لم يوفّق إلى مثله إلاّ المتمرسون من الكتّاب، لأن خصوصية العنوان، قد تبدو في كثير من الأحيان أصعب من كتابة القصة، وتنفيذ الفكرة، فالحالة هي حالة عشق صوفية، تلبّست الكاتبة، حين حوّلت التجربة الذاتية إلى فكرة، والفكرة إلى تعبير، والتعبير إلى حالةٍ من التلبسّ، والتلبس إلى شكل من التفاعل العاطفي الوجداني داخل إطار فني، وقد خدمت حالة الوجد، هذه القصة، وجعلتها لوحة فنية جميلة، في لمسات أنثويةٍ مرهفة، حافظت على سويةٍ قصصية متميزة، على الرغم من دخولها عالم الفنتازيا في أكثر من موضع.

7–قصة منال فياض (يا مالك

الأصداف):

لم تتخلّ هذه القصة عن الهمّ الأنثوي الأمومي، فشخصيتها الرئيسة، ربة أسرة فقيرة تعيش منفيةً عن المدينة، على شاطئ البحر، تبحث عن رزقها مع زوجها وأولادها، بين مقذوفات البحر، تلتقط المحار في ظروفٍ طبيعية واجتماعية ونفسية قاسية.

عمدت الكاتبة في البداية إلى رسم أبعاد المكان، وجماليته المشوّهة: "مدينتنا الصغيرة، تفتح عينيها لتغسل أجفان أرصفتها برذاذ المطر.. بيتنا الصغير يلاحق الشاطئ جلوب اللاذقية، تنسكب المياه اللزجة من بين الصخور والرمال الناعمة في مزاريب لتصبّ حصيلة ما ترميه من خلفيات العالم في ذلك الشطّ..".

ثم تلجأ بعد رسم أبعاد المكان الجغرافي إلى رسم ملامح أشخاص القصة، النفسية والجسمية، فأفراد أسرتها هم أولاد، وزوج "نحيف كقصبته التي يصطاد بها طوال فترة النهار في قاربٍ صغير.. جرّب أن يشتغل (جابي) في سيارة للركاب. فطرد آخر النهار دون أن يحصل على قرش واحد، حُبس مرتين، وطرد من أعمالٍ حرةٍ عدة مرات، وأخيراً أقسم ألاّ يغادر الشاطئ إلاّ إلى القبر..."

والبنت صغيرة (سحاب) التي فُطمت عن ثدي أمها، وهبها البحر زرقته في عينيها الواسعتين، واسمها يدل على دورها في القصة المدروس بعناية فائقة، فالسحاب هو الذي يجود بالمطر، والمطر، ماء، والماء بحر، والبحر المتسخ هو الذي أخذ سحاب في النهاية، فعاد الماء إلى الماء..

تتشح القصة بسوداوية حادّة، لأن زمانها ومكانها غير طبيعيين، الشاطئ ملوّث بقاذورات البحر، وبها تغرق سحاب، وأبواب الرزق مسدودة في وجه الجميع، مما أضفى على القصة مأساوية ساحقة، جعلتنا نحس بغربة إنسانية مؤسفة تكتمل برحيل سحاب. وكأن هذه الأسرة تعيش خارج نطاق العصر، منبوذة مضطهدة جلوب المدينة (اللانقية) ولعلنا نكتشف المفارقة التي تصورها القصة بجوها المأساوي الحزين، في حين تغرق المدينة بملاذها ويسر أهلها.

8-قصة هيام المفلح (ألف ياء امرأة):

هذه القصة الأنثوية الثالثة في هذا العدد، وهي أنثوية بكل ما لهذه الكلمة من معنى وخصوصية، نجحت الكاتبة في اختيار العنوان، كما نجحت في التعبير عن قضيتها الأولى منذ الولادة وحتى الولادة.

لقد استطاعت الكاتبة أن تثير مسألة قديمة جديدة، وستظل قائمة حتى يرث الله الأرض وما عليها، تلك المسألة التي عالجها عشرات الكتاب العرب ومنهم -على سبيل المثال- الدكتورة إنعام المسالمة في روايتها المبكرة (الحب والوحل) ولكن هذه الحميمية الواعية التي تدخل بها هيام المفلح موضوعها تختلف إلى حد بعيد عن تلك المعالجات حين ترى الحياة تتيح فيها أوسع المجالات للذكر، بينما تضيّق على الأنثى تلك الأرض على رحابتها، وتعاملها معاملة دونية، دونما ذنب اقترفته سوى أنها خلقت (أنثى) وتغطي على كل منزع إنساني في النفس (الذكورية) في عمر مملوء بالشجى والشجن، تفشل فيه الأنثى الوليدة، والطفلة والمراهقة والزوجة والأم، ويخيب فألها في إدارة حوار مقنع مع (الذكر) الأخ والأب والزوج والابن، ليظلّ الرجل قابعاً في الزوايا المعتمة والمضيئة، ومتربعاً على كرسي العرش في برجه العاجي، يتحكم بجميع مراحل عمرها ويرسم أبعاد حياتها الجسدية والفكرية والنفسية، منتشياً بخنوعها أمام جبروت سلطانه، وعدوانيته.

القصة لقطة بارعة لأنثى مرهفة الأحاسيس، أجادت التقاط الجوانب الخاصة والمستلبة في جسدها ونفسيتها وتفكيرها وأساليب عيشها. وظللت لقطتها بظلال إنسانية، لذا يحق لنا أن نعدّ هيام المفلح فنانة في قصتها التي تلفت الأنظار إلى أسلوبها السلس وفكرتها القديمة الجديدة والتي قدمتها بزي عصري يدين (الذكورة) أولاً، والعصر ثانياً. هذا العصر الذي تطوّر فيه كل شيء وتغيّر باستثناء النظرة للأنثى ثم كان فوز القصة -مع مجموعتها القصصية- في مسابقة أندية الفتيات بالشارقة عام 1998فوزاً استحقته بجدارة.

□□□ **محمد قرانيا**